NEUE MUSIK-ZEITUNG

48. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1927 Heft 1

Das Problem der erotischen Moral bei Richard Wagner

Von OTTO JANOWITZ

„Und was ganz ungeheuer klingt, die Götter, heißt es, verzeihen Liebenden und nur ihnen den gebrochenen Eid." Plato, Gastmahl.

Das Problem der erotischen Moral hat Wagner zeitlebens aufs intensivste beschäftigt und er hat den ganzen Erkenntnisweg durchlaufen, der von der jugendlichen Idee einer Erlösung *durch* Eros bis zu der reifen einer Erlösung *vom* Eros führt. In seinem Schaffen wie in seinem Leben war er sich der ungeheuren, zentralen Bedeutung jeder Entscheidung im Liebesleben bewußt. Ja, mehr noch: Ueberall scheint eine Ahnung oder Gewißheit zu leben, daß diese Bedeutung über den Bezirk des bloß Menschlichen hinausreiche in übermenschliche und unirdische Sphären. Mit solcher Bewertung eines zunächst bloß Menschlichen befindet er sich in Uebereinstimmung mit tiefen Lehren religiöser Gedankensysteme, insbesondere der Kabbala und des Swedenborg. Alle diese künden, daß sich die Wirklichkeit gewissermaßen in mehreren Reichen abspielte. „Wie oben, so unten." Jeder Vorgang in unserer Welt der Sinne findet seine „Entsprechung" im Außersinnlichen. Mit jeder Tat, die wir hier tun, auch mit der anscheinend wenig bedeutenden, lösen wir „entsprechende" Entscheidungen aus. Damit erscheint die sittliche Verantwortlichkeit in übermenschliches Maß gesteigert, und gleichzeitig völlig herausgehoben aus dem Bereiche jener Instanzen, die wir als Sitte und Moral in einem weit weniger metaphysischen, vielmehr durchaus irdischen, nur menschlichen, sozial-ethischen, konventionellen Sinne bezeichnen müssen. Wir sehen hier einen Typus der „höheren" Moral einem solchen der „niederen" entgegenstehen. Vielleicht handelt es sich aber gar nicht um einen höheren und einen niederen Wert, sondern um zwei gleichwertige, aber entgegengesetzte Typen ethischer Systeme, die mit allem Bewußtsein der Oberflächengefahr, die nun einmal dem Schlagwort eigen ist, als Moral des Logos und Moral des Eros einander gegenübergestellt seien, anknüpfend an einen Satz Hans Blühers: „Eros und Logos liegen, wenn man sie getrennt zu Ende führt, in dauernder Todfehde gegeneinander." Eros: Das ist das gefühlte Gesetz, die aus dunklen Tiefen des Unterbewußtseins herausgeschleuderte Tat, ist der Trieb, der „dunkle Drang", der in gleicher Weise Sternenlauf und Vogelflug, den Wuchs der Pflanze und die Verwitterung des Steines bestimmt, Leben weckt und untergehen läßt. Logos: Das ist die klarbewußte Regel, der strenge, selbstauferlegte Zwang, mit dem der Mensch aus dem Kreise der Natur heraustritt, an Stelle des natürlichen Wachstums den planmäßig überlegten Bau stellt, sich durch Unfreiheit zu einer neuen Freiheit hindurchkämpft.

Wir wollen nun nicht in die Abgründe der Spekulation hinabsteigen, die sich bei solchem Ausblick vor uns auftun, an diesem uns vielmehr nur bei der Lösung unserer speziellen Aufgabe orientieren und fragen uns nunmehr, zu unserem Thema zurückkehrend, wie Richard Wagner die Liebeskonflikte löste, in die er, der Künstler, seine Geschöpfe sich verstricken ließ, und die, welche er selbst, der Mensch, durchzukämpfen hatte. Aus seinem Werke, wie aus seinem Leben entnehmen wir die Antwort, daß er jedesmal im Sinne der erotischen Moral, gegen Logos und Konvention, entscheidet. Er postuliert, ein leidenschaftlich überzeugter Anwalt, den Gehorsam gegen Eros: Wenn in einem Menschen, der sich durch Liebesbande verpflichtet fühlt, eine neue Neigung mächtig wird, so ist der notwendig aus der Situation erwachsende Gewissenskonflikt stets im Gehorsam gegen den Trieb zu lösen, der uns einem bestimmten Menschen zwangsgewaltig zutreibt und von dem gefühlten Wissen durchtränkt ist, daß die Vereinigung gerade mit diesem Menschen nicht bloß ein psychophysisches, sondern ein metaphysisches entscheidendes Ereignis bedeutet. Nur solcher Trieb heißt ihm Liebe, nur das Festhalten an solcher Treue Liebestreue. Was nun wiederum der tiefere Grund jenes gefühlten Wissens ist, das die Liebesentscheidung zu einer von bloß vernünftiger Ueberlegung kaum anerkannten Größe emporhebt, das hat noch kein Denker ganz zu ergründen vermocht. Auch Wagners eigentlicher Philosoph, Schopenhauer, versagt in diesem Punkte. Seine sozusagen naturwissenschaftliche Theorie, es gehe bei allem Liebeswesen um die Erhaltung der Gattung, um die Sorge eines hypostasierten Gattungswillens zur Zusammensetzung der nächsten Generation, diese Erklärung läßt einen Rest

der Unbefriedigung zurück, der anzeigt, daß sie doch noch nicht alles erklärt, und widersteht der religiösen Denkweise, die, wie schon angedeutet wurde, in jedem irdisch-menschlichen Geschehen das Abbild und die Entsprechung eines Höheren erblickt. Denn es mag ja sein, daß das Individuum, objektiv betrachtet, durchaus, wenn auch unbewußt, im Dienste des blinden Gattungswillens steht, wenn es liebt; aber neben der objektiven Wahrheit besteht in nicht minderer Stärke die subjektive Ueberzeugung des wahrhaft Liebenden, er entscheide mit seiner Liebeswahl etwas nicht nur für ihn, sondern an und für sich ungeheuer Wichtiges. Und reicht die naturwissenschaftliche Erklärung für jene tiefe, das ganze Sein durchstrahlende Befriedigung aus, die den Eros, dem Gotte, Gehorchenden belohnt und dem sogenannten „guten Gewissen" in einem staatsbürgerlich-gesellschaftlichen Sinne durchaus artfremd und oft genug feindlich ist?

Nachdem wir uns von der Größe des Gegenstandes zum letztenmal haben ins Allgemeine entführen lassen, wenden wir uns nun Wagners Werk zu, in dem das Problem der Liebestreue wiederholt seine Gestaltung fand. Am ausführlichsten werden wir uns mit dem „Fliegenden Holländer" zu befassen haben, der ja geradezu die „Erlösung durch Liebestreue" zum Gegenstande hat. Weiter mit der „Walküre", wo ein Ehebruch den Auftakt der äußeren Handlung gibt und das ganze Problem geradezu theoretisch zwischen Wotan und Fricka erörtert wird. Endlich mit dem „Tristan", wo es zwar im Mittelpunkte der äußeren Handlung steht, ohne aber in das eigentliche Seelendrama einzugreifen.

Wie liegt die Frage im „Holländer"? Hat Senta recht getan, Erik zu „verraten"? Die Konventionsmoral muß mit „Nein" antworten. Die erotische Moral dagegen spräche vielmehr von „Verrat", wenn sie dem übermächtigen Triebe, der sie zur Erlösung des Holländers aufrief, ungehorsam, sich in der Sphäre der bürgerlichen Liebe treu bewährt hätte. Man male sich nur weiter aus: Eine Ehe Senta — Erik — welcher Aspekt! Zerstampftes Fühlen, gemordeter Trieb, eine aus dem geraden Wachstum gezerrte Wurzel. Opfer fallen bei jedem Pflichtenkonflikt. Hier ist Erik das Opfer. Und doch bringen wir kaum ein tragisches Mitgefühl auf, weil hier eben das Mittelmäßige dem Großen unterlegen ist. Denn zweifellos trat Erik aus seiner Sphäre, als er sich in Senta verliebte, er, der brave Durchschnittsmensch, in sie, die ihrem Wesen nach berufen war, den Sünder großen Stils zu erlösen. Als sie ihm „die Treue gebrochen hatte" — es war Treue im Sinne der Konventionsmoral —, erwidert sie auf seine Vorwürfe:

„Nicht weiter! Schweig! Ich muß! Ich muß! — —
Ich darf dich nicht mehr sehn, nicht an dich denken —
Hohe Pflicht gebeut's!"

In diesen Worten liegt der Kern des Dramas beschlossen. Dies ist nicht Pflicht im Sinne der Konventionsmoral, wohl aber im Sinne einer erotischen Moral.

Den Kampf, den beide Prinzipien um die Seele Sentas führen, gestaltet Wagner mit wenigen genialen Strichen, trotz aller Beschränkung und Einengung durch die konventionelle Opernform. In dem ekstatischen Ausbruch nach der Ballade: „Ich sei's, die dich durch ihre Treu erlöse! Mög' Gottes Engel mich dir zeigen! Durch mich sollst du das Heil erreichen!" liegt eigentlich schon die Entscheidung. Was folgt, ist das schwere Ringen um Durchsetzung des inneren Entschlusses in äußere Geltung. In der zweiten Szene, im Duett mit Erik, ist Sentas verlegenes Wesen gegenüber Eriks stürmisch vorwurfsvollem Werben gemalt. Senta geht sogar, ein genial gesehener, echt weiblicher Zug, so weit, den Spieß umzudrehen und Erik seine Zweifel und seine Eifersucht auf ein Lied, ein Bild zu verweisen: „Wie, zweifelst du an meinem Herzen? Du zweifelst, ob ich gut dir bin?" — Doch gibt Wagner in der Buchausgabe bei dieser Stelle die szenische Bemerkung „schwankend". (In der Partitur ist sie weggeblieben.) Nach dem mystischen Erlebnis der Traumerzählung bricht aber die Wahrheit unaufhaltsam durch — nun gibt es für Senta kein Schwanken mehr, die Entscheidung im Sinne der erotischen Moral ist endgültig gefallen.

Das große Duett zwischen Senta und dem Holländer ist eine getreue Spiegelung überschwenglicher und ungewöhnlicher Ereignisse im wirklichen Leben. Die beiden verhalten sich zunächst völlig unkonventionell: „Bewegungslos, in ihren gegenseitigen Anblick versunken" schweigen sie lange, bis dann aus tiefster Erschütterung und Entrückung heraus sich zögernd und stockend Worte formen und allmählich bis zum erhaben-melodischen Zwiegesang aufsteigern. Der Eintritt des e moll-Themas wirkt dann wie das Zerreißen eines Schleiers, wie eine Rückkehr aus überweltlichen Regionen auf den Boden bürgerlicher Wirklichkeit. Des Holländers „Wirst du des Vaters Wahl nicht schelten?" klingt nach dem, was vorausging, wie konventionelle Konversation. Am befremdendsten allerdings und geradezu störend könnten Sentas Worte: „Gehorsam stets werd' ich dem Vater sein" dem scheinen, der noch nicht erkannt hat, daß es Senta mit diesen Worten gar nicht ernst sein kann. Bringt die Darstellerin diesen Satz seinem äußeren Sinne nach, macht sie also glauben, daß Senta tatsächlich in diesem von allen Schauern einer meta-

physischen Entscheidung durchbebten Moment an ihren Vater denke, so hat sie die ganze Situation nicht begriffen. Diese Phrase ist eben wirklich als Phrase aufzufassen, als ein scheues Zurückweichen des Mädchens vor dem Bekenntnis der vollen Wahrheit. Man sehe nur die unheimlich aufrichtige Vertonung dieser Stelle:

„Wer du auch seist und welches das Verderben,
dem grausam dich dein Schicksal konnte weih'n —
was auch das Los, das ich mir sollt' erwerben:
gehorsam stets werd' ich dem Vater sein!"

Wirkt schon das gesprochene Wort als unvermitteltes Abbrechen der Klimax, so spricht die Musik noch deutlicher Sentas wahre Herzensmeinung aus. Die zitternden Horntriolen, das Streichertremolo, die ganze melodisch-harmonische Anlage drängt auf einen Ausbruch, einen Höhepunkt hin. Statt dessen plötzlich (bei dem Worte „gehorsam") eine schematisch-einfache, glatte, ja konventionelle Violinfigur als Begleitung und Abschluß der Stelle mit p und decrescendo. Dieser Gestaltung muß auch die darstellerische Ausdeutung folgen: Ein drängendes Empor — ein plötzliches Zurückweichen. Der letzte Satz nicht als begeisterter Höhepunkt und Forteabschluß gesungen und deklamiert, sondern mit wenig Stimme (Wagner notiert bei dem Worte „gehorsam" im Gesangspart ein decrescendo!), mit verhaltenem Ausdruck als Verlegenheitsphrase zu bringen. — Der Abschluß des Duetts führt in die ekstatische Stimmung des Anfangs zurück und bringt als Höhepunkt Sentas feierlichen Treueschwur:

„Wem ich sie weih', schenk' ich die eine,
die Treue bis zum Tod!"

* * *

Ueber die letzte Auseinandersetzung Sentas mit Erik wurde schon gesprochen. Hier sei nur auf eine interessante Divergenz des Textes in der Buchausgabe von dem der Partitur hingewiesen, die, so geringfügig sie anfänglich scheinen mag, doch einen Schlüssel zur Interpretation der Stelle gibt, der nicht vernachlässigt werden sollte. Auf jenen eben früher hervorgehobenen Kernsatz Sentas: „Hohe Pflicht gebeut's" antwortet Erik:

„Welch' hohe Pflicht? Ist's höh're nicht, zu halten,
was du mir einst gelobtest, ew'ge Treue?"

Nun folgt in der Partitur:

Senta (heftig erschrocken):
„Wie? Ew'ge Treue hätt' ich dir gelobt?"

Das Wort „erschrocken" der Regiebemerkung fehlt in der Buchausgabe, der hier ohne Zweifel der Vorzug zu geben ist. Hier kann Senta auf einen Treuevorwurf Eriks hin nicht mehr erschrecken, sondern nur noch heftig auffahren, denn nun ist sie ja ganz von dem Wissen erfüllt, daß die niedere Pflicht der hohen, die kleine Liebe der großen zum Opfer fallen müsse, daß die eine Treue auch um den Preis eines Bruches der anderen gehalten werden müsse. Die Sängerin halte sich an die heftige Deklamation dieses Aufschreis, an die zwei Forte-Schläge, die ihn unterbrechen, beziehungsweise abschließen und richte ihr Spiel während der folgenden Cavatine Eriks danach ein. Sie werde nicht weich und bleibe unbeirrt, eher ungeduldig und trotzig, oder in einer Entrückung im Gedanken an den Holländer, die dieser vielleicht mißverstehen mag.

* * *

Mit aller Behutsamkeit sei auf die seltsame Analogie hingewiesen, die zwischen dem Dreieck Holländer—Senta—Erik und dem Wagner—Cosima—Bülow zu bestehen scheint. Von vorneherein muß betont werden, daß die Analogie in einem sehr wesentlichen Punkte nicht zutrifft: Bülow war weit mehr als Erik und stand zu Wagner in einem Verhältnisse ungewöhnlichster Freundschaft, während zwischen dem Holländer und Erik nur vollkommenste Fremdheit besteht. Aber anderseits handelt es sich hier wie dort sozusagen um einen Schulfall des Konflikts der erotischen und der logischen Moral. (Von konventioneller Moral wollen wir nicht sprechen, da in diesem komplizierten Verhältnis von drei Menschen großen Formats die Konvention eigentlich ganz außer Betracht bleibt.) Sicherlich wird eine unbefangene, lediglich historisch wertende Betrachtung den Fall etwa so sehen müssen:

Wagner: Uebermensch — Bülow: Mensch,
Wagner: Genie — Bülow: Talent,
Wagner: Der Gebende — Bülow: Der Nehmende

Bülow trat aus seiner Sphäre heraus, als er Wagner kennen lernte. Er blieb ihm gegenüber bewußt ein Dienender. Wagners Werk wäre nicht um ein Jota anders ausgefallen, wenn er Bülow nicht kennen gelernt hätte, wohl aber hätte Bülows Leben, wenn er nicht in Wagners Weg einbezogen worden wäre, eine andere Richtung genommen. Wenn Wagner in Cosima die erlösende, die ihm, dem Uebermenschen, gleichgeordnete Frau erkannt hatte, und sie anderseits ihre Mission, ihm das Weib zu sein, so war im Sinne einer erotischen Moral alles recht, was beide taten, um zueinander zu gelangen. Ob die Loslösung mit mehr Schonung für den reinsten, vornehmsten, edelsten Menschen, — der Bülow war, — hätte vorgenommen werden können, entzieht sich bei so intimen Vorgängen der Beurteilung des Außenstehenden, auch wenn diesem mehr Material zur Einsicht vorläge, als bisher in der Sache publiziert worden ist. Uebrigens war es auch Bülow noch gegönnt, zu erfahren, was es bedeutet, „die Rechte zu

finden": In Marie Schanzer, der klugen, temperamentvollen, geistreichen, ihm intellektuell unerhört verwandten Frau, fand er, spät zwar, aber doch noch rechtzeitig, die wahre Gefährtin. — Interessant ist, daß wir in der Darstellung des Pflichtenkonflikts bei Glasenapp Wendungen finden, die an Holländer-Worte anzuklingen scheinen. Im IV. Band, VII. Abschnitt spricht er davon, wie Cosima sich mehr und mehr ihrer eigentlichen Lebensaufgabe bewußt geworden sei: „es war diejenige, welche die größere Opferkraft und -freudigkeit verlangte und die höhere Pflichterfüllung auferlegte". Ueber die Ehe mit Bülow: „Es war keine beiderseitige heiße, leidenschaftliche Neigung, kein innerer Zwang, der sie zusammengeführt."

„Es gehörte ein wahrhaft übermenschlicher Mut dazu, trotz allem für die erkannte ‚Wirklichkeit' in den Kampf zu treten, den rechten Weg zur Erfüllung der höheren Pflicht zu finden etc."

„Das Tragische dieser Ehe lag in ihren ersten Ursprüngen begründet: sie war in jedem Sinne ein tragisches Mißverständnis der tieferen Wirklichkeit der Dinge."

„Im Bewußtsein, der wahren Sittlichkeit zu genügen, war hier mit weitblickendem Auge der Bruch mit der konventionellen Sitte zu vollziehn."

Wir sehen deutlich die dualistische Einstellung: Eine Sittlichkeit, eine Wirklichkeit der Oberfläche, der Scheinbarkeit, entgegengesetzt einer solchen der Tiefe, der Wahrheit.

* * *

Wir wenden uns nun der „Walküre" zu, wo sich, wie ich schon erwähnte, eine fast nicht mehr dramatisch, sondern akademisch anmutende Auseinandersetzung über das Thema der Liebestreue findet, und zwar in dem Zwiegespräch zwischen Wotan und Fricka im zweiten Akt. Wotan ist hier der Vertreter der erotischen Moral, während Fricka für die konventionell gesetzliche einsteht. Noch deutlicher als aus der komponierten Fassung geht Wagners Anschauung aus dem wenig bekannten ursprünglichen Entwurfe hervor, aus dem ich einige für unser Problem wesentliche Stellen zitiere.

Fricka: Das eine nur seh' ich,
was ewig ich hüte,
der Ehe heiligen Eid:
meine Seele kränkt,
wer ihn versehrt,
wer ihn trübt, trifft mir das Herz.
Wotan: So zweifellos sprichst du von Ehe,
wo nur Zwang von Liebe ich seh'?
Unheilig
acht' ich den Eid,
der Unliebende eint,
— — — — — — —
Stört' ich dich je
in deinem Walten?
Gewähren ließ ich dich stets.
Knüpfe du bindender
Knoten Band,
Fessle, was sich nicht fügt;
heuchle Frieden
und freue dich hehr
ob gelogener Lieb Eid;
doch mir, wahrlich,
mute nicht zu,
daß mit Zwang ich halte,
was dir nicht haftet;
denn wo kühn Kräfte sich regen,
da gewähr ich offen den Krieg.
— — — — — — — — —
Fricka: — — — — — — — —
Wohin rennst du,
rasender Gott,
reißest die Schöpfung du ein,
der selbst das Gesetz du gabst?
Wotan: Des Urgesetzes
walt' ich vor allem:
wo Kräfte zeugen und kreisen,
zieh ich meines Wirkens Kreis;
Wohin es läuft
leit' ich den Strom,
den Quell hüt' ich,
aus dem er quillt:
wo Lebens- und Liebeskraft,
da wahrt' ich mir Lebensmacht.

In den ewig schönen und tiefen zehn Verszeilen dieser zuletzt angeführten Replik Wotans ist das Wesen der erotischen Moral mit der knappen und anschaulichen Ausdrucksgewalt des großen Dichters im Kerne getroffen: Die erotische Moral geht den Weg der Natur. Darum ist auf ihrer Seite Jubel und Uebermaß des Liebes- und Glücksempfindens, aber auch Rechtsbruch, Feindschaft und Sünde; Gesundheit, Selbstbehauptung und Produktivität, aber auch Wirrsal und Kampf; während die Vernunft- und Gesetzmoral bei Selbstüberwindung und Verzicht ein strengeres und dauerhafteres Glück der mittleren Maße, Frieden und Stille gewährt, anderseits aber die Gefahren der Naturentfernung, nämlich Sterilität und Hysterie, in sich birgt. In schärfster Antithese ist Wagners Welt- und Wertanschauung in den gleichfalls nicht komponierten Worten des Schlußmonologs Brünnhildes in der Götterdämmerung ausgesprochen:

„Nicht Gut, noch Gold,
noch göttliche Pracht;
nicht Haus, nicht Hof,
noch herrischer Prunk;
nicht trüber Verträge
trügender Bund,
nicht heuchelnder Sitte hartes Gesetz:
selig in Lust und Leid
läßt — die Liebe nur sein."

Und ein andermal, durch den Mund Evchens, kündet Wagner, daß beim ernstlichen und echten Ergriffensein durch Eros jede persönliche Wahlentscheidung unmöglich, folglich das eigentlich Kennzeichnende des Sittlichen, des Sollens gar nicht mehr gegeben ist, sondern eben der Gegensatz in seine Rechte tritt: Die Natur, das Müssen.

„. . . . . hatte ich die Wahl,
nur dich erwählt ich mir:
du warest mein Gemahl,
den Preis nur reicht ich dir!
Doch nun hat's mich gewählt
zu nie gekannter Qual:
und werd ich heut vermählt,
so war's ohn' alle Wahl!
Das war ein Müssen, war ein Zwang!"

Im „Tristan" ist dieser Zwang bis zur Besessenheit gesteigert. Hier rast ein Wildstrom der Liebe so furchtbar gegen die Dämme der Wirklichkeit, daß es von Anfang an gewiß wird: Nur wenn diese zerbrechen, kann er zur Ruhe gelangen. Die Liebe Tristans und Isoldes schwingt von Anbeginn in Regionen des Todes. Und dieser tobende Totentanz einer Leidenschaft bildet so ausschließlich den Inhalt der eigentlichen Tragödie, daß alles Uebrige, ja selbst das, was das eigentliche Vehikel der äußeren Handlung bildet, der Treubruch, kaum zur Sprache gelangt und jedenfalls nicht zu einer „vernünftigen" Erklärung.

„O König, das
kann ich dir nicht sagen;
Und was du frägst,
das kannst du nie erfahren. —"

Die Ehe Markes ist eine offenkundige höfische Konvenienzehe, an deren Charakter sich auch dadurch nichts ändert, daß Marke gütig, edel und tief ist. Diese seine Qualität ist nur bestimmt, die Tragik zu verstärken: Die Ehe, die Isolde mit einem anderen Manne als Tristan schloß, muß unter allen Umständen gebrochen werden, um so tragischer also, wenn der leidende Teil ein wertvoller Mensch ist. Von einer Aeußerung des Bedenkens, der Rücksicht oder gar der Reue ist aber weder in den Wortkaskaden des großen Duetts noch in Tristans Fieberdelirien eine Spur zu finden. Eros stammelt, schreit, singt, jauchzt — Logos bleibt stumm. Und Marke selbst, als ihm „des Trankes Geheimnis" entdeckt wird — und des Trankes Geheimnis ist, daß es des Trankes gar nicht bedurft hätte —, beeilt sich nur, das Selbstverständliche, das Natürliche zu tun, nämlich die Liebenden zu vereinigen; auch er also Eros gehorsam. Auf diesen Gehorsam läßt Wagner Isolde jenen erhabenen Hymnus singen, der mit den Worten anhebt: „Frau Minne kenntest du nicht?" und in den Treueschwur, wie ihn eben nur der echte Eros-Bekenner kennt, ausklingt:

„Was sie mir küret,
wohin mich führet,
ihr ward ich zu eigen: —
nun laß mich Gehorsam zeigen!"

Da nur die Verbindung, die aus solchem Gehorsam gegen Eros erwächst, vor dem Richterstuhl der erotischen Moral sich als wertbeständig erweist, so wiederholt Wagner immer wieder, daß die Ehe ohne solche Liebe eben wertlos, brüchig, ehe-brüchig ist. In der „Walküre" läßt er es zunächst als Nebenmotiv anklingen: Siegmund gerät in seine tiefe Not, als er für eine Maid kämpft, die „der Magen Sippe dem Mann ohne Minne" vermählen wollte. Und dann: Siegmunds und Sieglindes blutschänderischer Bund steht ihm höher als die legale, aber lieblose Konvenienzehe Hundings mit Sieglinde. Diese bleibt ohne Frucht, aus jenem entsprießt Siegfried! Und mit lapidaren Worten läßt er seinen „Jesus von Nazareth" predigen:

„Das Gebot sagt: du sollst nicht ehebrechen! ich aber sage euch: ihr sollt nicht freien ohne Liebe. Eine Ehe ohne Liebe ist gebrochen, als sie geschlossen ward, und wer freite ohne Liebe, der brach die Ehe. So ihr meine Gebote befolgt, wie könntet ihr es je brechen, da es euch das gebietet zu tun, wonach sich euer Herz und Seele sehnen? Wo ihr aber freiet ohne Liebe, so bindet ihr euch wider Gottes Gebot, und indem ihr die Ehe schließet, sündiget ihr wider Gott, und diese Sünde rächt sich dadurch, daß ihr nun wider das Menschengesetz strebet, indem ihr die Ehe brecht.

Oder: es ist ein gutes Gesetz: du sollst nicht ehebrechen, und wer die Ehe bricht, der sündigt; ich bewahre euch nun vor der Sünde, indem ich euch Gottes Gebot gebe, das da heißt: du sollst nicht freien ohne Liebe. — Wer nun Gottes Gesetz befolget, an dem hat der Menschen Gesetz keine Macht, an ihm muß es zuschanden werden und sterben, wie es zuvor den Menschen zuschanden gebracht und getötet hat."

„Die Ehe heiligt nicht die Liebe, — sondern die Liebe heiligt die Ehe."

Dem Typus der unechten, weil lieblosen, daher auch wesentlich treulosen Ehe galt Wagners letzte schriftlich niedergelegte Meditation, die fragmentarische Abhandlung „Ueber das Weibliche im Menschlichen", die in der Konventionsehe eine Hauptursache des Verfalles des menschlichen Geschlechts feststellt, anderseits mit Entschiedenheit und Begeisterung der monogamen Ehe als „Bildnerin der edlen Rassen" das Wort redet. „Liebestreue; Ehe; hier liegt die Macht des Menschen über die Natur und wir nennen sie göttlich." Man könnte vielleicht in diesem Satze, verführt durch die Einbeziehung

des Naturbegriffes im Sinne eines minderen Wertes, eine Annäherung an die Moral des Logos erblicken. Aber man vergesse nicht, daß Wagner das Postulat der Liebestreue auch hier nicht für jede Ehe, sondern (was die stillschweigend vorausgesetzte Prämisse bildet) eben nur für die echte, also durch Eros oder die Natur in unserem früher ausgeführten Sinne entstandene Ehe aufstellt. Und will man ganz genau sein, so muß man konstatieren, daß Wagner die Liebestreue eigentlich gar nicht als Postulat setzt, sondern in idealer Konstruktion als natürliche Tatsache deduziert und zwar beim Weibe aus dem Mutterschaftsinstinkt, beim Manne aus einer Reaktion auf diesen, oder wie er es so schön formuliert: Verwandlung seiner Leidenschaft der gefesselten Mutterliebe gegenüber in Treue.

* * *

Wir sehen, wie ernstlich sich Wagner in den verschiedensten Perioden seines Lebens mit den Problemen von Liebe und Ehe beschäftigte. Eigenes Erfahren gab ihm wiederholt den Anlaß. In allen seinen großen erotischen Erlebnissen stehen sich die beiden Pflichtenkomplexe gegenüber: Jessie, Minna und Cosima waren verheiratet, als er sie liebte, und mit Minna war er noch verheiratet, als er sie nicht mehr liebte. Je größer der Mensch, desto schwieriger seine Konflikte, desto leidvoller seine Entscheidungen! Das Recht, das Liebesleben mit seinen Kämpfen, Irrungen, Bestrebungen, Fehlern, Gewissensbissen, dieses Konglomerat von Freude und Schmerz, Befriedigung und Reue, Ruhelosigkeit und Hafenruhe nichtig oder gar lächerlich zu finden, hat nur der, welcher sich jenseits des Eros gestellt hat, der Heilige. Nicht der Philosoph, der es zergliedernd, nicht der Künstler, der es gestaltend durchschaut. Wagner wußte dies und hatte seine Erkenntnis, seine Selbsterkenntnis in der tiefen Tagebuchnotiz vom 5. Oktober 1858 (an Mathilde Wesendonck) ausgesprochen:

„Mein Kind, wohl hatte der herrliche Buddha Recht, als er streng die Kunst ausschloß. Wer fühlt es deutlicher als ich, daß diese unselige Kunst es ist, die mich ewig der Qual des Lebens und allen Widersprüchen des Daseins zurückgibt? Wäre diese wunderbare Gabe, dieses so starke Vorherrschen der bildnerischen Phantasie nicht in mir, so könnte ich der hellen Erkenntnis nach, dem Drange des Herzens folgend — Heiliger werden; und als Heiliger dürfte ich dir sagen: komm, verlaß Alles, was dich hält, zertrümmere die Banden der Natur: um diesen Preis zeige ich dir den offenen Weg zum Heile!"

Im „Parsifal" gelangte Wagner, als Künstler, wohlgemerkt, nicht als Mensch, zur Verneinung (oder Verwandlung) des Eros. Erst hier hört das Problem der erotischen Moral und der Liebestreue auf,— indem es aufgehoben wird. Das letzte Wort aber, das Wagner über das Problem der Liebe zu sagen hatte, war zugleich das letzte, das er uns vermacht hat. Es schließt jene Abhandlung „Ueber das Weibliche im Menschlichen" ab und heißt in erschütternder Kürze:

„Liebe — Tragik".

Erinnerungen und Briefe aus Ferruccio Busonis Jugendzeit

Von MELANIE PRELINGER, Wien

„Was ich besitze, seh' ich wie im Weiten
Und was verschwand, wird mir zu Wirklichkeiten."
(Zueignung zu „Faust".)

Gar viele Jahre sind verflossen, seit dem Tage, an dem ich Ferruccio Busoni in meinem Elternhause in Graz kennen lernte. Die Zeit hat den Erinnerungen an ihn nichts von ihrer Frische und Klarheit zu nehmen vermocht. Busonis Wesen als Mensch und Künstler war so eigenartig, seine Mitwelt schon früh überragend, daß die durch ihn geschaffenen Eindrücke tief und dauernd sein mußten. Es ist mir das Glück zuteil geworden, miterleben zu dürfen, wie sich in der Uebergangszeit vom Kinde zum Jüngling die Wunderblume seines Genies aus der Knospenhülle löste; mit ihm geistig nahe verbunden, folgte ich seinem Entwicklungsgange; unendlich viel danke ich ihm. —

Im Dezember 1880 sah ich Busoni zum erstenmal. Er war damals 14 Jahre alt, hatte aber schon einen Abschnitt seiner künstlerischen Laufbahn hinter sich. Konzertreisen als musikalisches Wunderkind hatten ihn durch mehrere Städte seiner Heimat Italien und Oesterreichs geführt und seinen Namen bekannt gemacht. Seine Eltern, die sich völlig der Verantwortung bewußt waren, die der Besitz dieses Sohnes ihnen auferlegte, hatten beschlossen, nun für einige Zeit dem Wanderleben zu entsagen, um ihm geistige und körperliche Ruhe zu gönnen, sowie theoretischen Unterricht erteilen zu lassen. Dazu war mein Vater ausersehen, Dr. Wilhelm *Mayer-Rémy*, der als Musikpädagoge bedeutenden Ruf genoß.

Es war amüsant zuzuhören, wenn Vater Busoni voll südländischer Lebhaftigkeit in köstlichem Italienisch-Deutsch frühere Versuche schilderte, für seinen Ferruccio — il mio bambino — wie er ihn immer nannte, einen geeigneten Lehrer zu finden. Die Persönlichkeiten, die in Betracht kamen, waren wohl

gediegene Musiker, aber ihre Lehrmethoden befriedigten ihn nicht. Nach einigen Probelektionen kam stets das Ende: „ik nehmen il mio bambino wieder weg". Nachdem Ferruccio Schüler meines Vaters geworden, war Busoni senior glücklich, endlich „den Richtigen" entdeckt zu haben. Die Verehrung, Dankbarkeit und Anhänglichkeit, die der junge Busoni seinem Lehrer bewies und immer bewahrt hat, war rührend. Er hat sie in warmen Worten ausgesprochen in dem Nachruf, der am 25. II. 1898 in der „Allgemeinen Musik-Zeitung" erschienen ist. Aber auch mein Vater war dem jungen Künstler innig zugetan. Er hatte seine Bedeutung sofort erkannt und achtete in dem Knaben ahnungsvoll den späteren Mann. Erst war er ihm mit Zurückhaltung entgegengetreten. Er war darauf gefaßt, ein Wunderkind zu finden, verwöhnt, durch Lob verdorben, selbstbewußt, vielleicht zu ernster Arbeit nicht geneigt und wollte trotzdem sein Bestes tun, um ihm zu nützen, ihn zu fördern. — Sehr bald erlebte er die angenehmste Enttäuschung. Zwar überraschte der junge Busoni dadurch, daß ihm Schüchternheit und Befangenheit gänzlich fehlten, und durch sein freimütiges Urteil über Menschen und Dinge, Eigenschaften, die ihm Fernestehende wahrscheinlich als Arroganz ausgelegt haben; aber davon lag nichts in ihm. Er war durchaus bescheiden, wenn ihn auch das starke Gefühl seines inneren Wertes nie verließ. Man mußte einfach die Tatsache hinnehmen, daß dieser Knabe schon die Reife eines mindestens Zwanzigjährigen besaß und sich dementsprechend gab. Seine hervorragende musikalische Begabung schätzte er keineswegs hoch ein, sie war ihm etwas Angeboren-Selbstverständliches, wie dem Vogel seine Flügel; seine Erfolge machten ihn nicht stolz, er sah nicht auf das zurück, was er geleistet hatte, nur auf das Ziel, das vor ihm lag, und das war weit und hoch. Niemals habe ich eine Regung kleinlicher Eitelkeit an ihm wahrgenommen.

Ich sehe ihn im Geiste vor mir, als er gekommen war, um sich meinem Vater vorzustellen. Er war jung-knabenhaft gekleidet — seine Eltern liebten es, seine Kindlichkeit zu betonen — trug kurze Hose, ein Jäckchen mit breitem, weißem Leinenkragen und schwarzem Seidenschlips. Seine Gestalt war zart, sein Teint, den auch Luft und Sonne nie zu bräunen vermochten, durchsichtig, weiß und rein. Schön war sein üppiges, dunkelblondes, von Goldton überhauchtes Haar, die gerade gezogenen dunklen Brauen unter einer wundervoll geformten Stirn. Sie erschien mir stets wie ein schimmerndes Gefäß aus edlem Stoff, bestimmt, einen noch kostbareren Inhalt zu verschließen. Die Augen waren graublau, nicht groß, der Blick durchdringend klar, alles, was er erfaßte, bis in die Tiefen aufhellend. Die Nase, ein wenig zu lang, verlieh dem Gesicht etwas Nachdenkliches. Die Lippen waren voll und sehr beweglich und hatten, wenn sie geschlossen waren, einen energischen, fast trotzigen Zug. Er interessierte sich lebhaft für einige der Bilder, die sich in unserer Wohnung befanden und konnte es kaum erwarten, sie näher zu betrachten. Es waren gute, von meinem Großvater gemalte Meisterkopien. Busonis sicheres ästhetisches Gefühl, das fast augenblickliche Erfassen der charakteristischen Details, der Vorzüge und Mängel eines Bildes waren verblüffend. Er hat mir später einmal gesagt, daß er sich in frühester Jugend ebenso stark zur Malerei hingezogen gefühlt habe, wie zur Musik und geschwankt habe, was er ergreifen solle. Er sei überzeugt, daß er auch als Maler Gutes geschaffen hätte. Als die Wahl zugunsten der Musik gefallen war, vermied er sorgfältig, sich zu zersplittern, und verzichtete darauf, die in ihm ruhenden Talente auszubilden.

Die Unterrichtsstunden bei meinem Vater nahmen ihren Anfang. Obwohl Busoni schon bedeutende Vorkenntnisse besaß und mehrere Kompositionen veröffentlicht hatte, so bestand doch mein Vater auf lückenloser Durcharbeitung des ganzen Stoffes, die unter normalen Verhältnissen ungefähr zwei Jahre erforderte. Selbstverständlich wurde in diesem Falle sehr rasch über schon Bekanntes hinweggegangen, mehrere Kapitel an einem Tage vorgenommen. — Ich war oft bei den Lektionen zugegen; es machte mir Vergnügen, Busoni dabei zu beobachten. Mit gespannter Aufmerksamkeit saß er neben seinem Lehrer am Klavier und hörte dem Vortrage zu. Zuweilen vertiefte sich sein Blick auf eigentümliche Weise, wandte sich gleichsam nach innen. Es war, als ob er die neue Erkenntnis an sich sauge, bis ein frohes Aufleuchten der Augen verriet, daß er sie ganz und für immer aufgenommen habe. — Jede geistige Anregung und Förderung empfand er wie ein Geschenk. So erinnere ich mich einer hübschen kleinen Szene. — Mein Vater sprach von der Coriolan-Ouvertüre, die er sehr liebte. Busoni gestand, sie nicht zu kennen. Mein Vater sah ihn einen Augenblick erstaunt an, packte ihn dann, ohne ein Wort zu sprechen, bei den Schultern, drückte ihn auf den Klaviersessel nieder, legte den vierhändigen Auszug der Ouvertüre auf und ehe 10 Sekunden vergangen waren, erklangen schon die Schwertschläge der ersten Takte. Nach beendetem Spiel fiel Busoni seinem Lehrer um den Hals und dankte ihm begeistert. — Ist es nicht etwas Herrliches, eine junge, nach allem Schönen durstige Seele wie diese in seine Obhut nehmen zu dürfen?

Ein Gärtner zu sein, der seine Saaten in solches Erdreich senken darf?

Nicht nur Dankbarkeit war ein schöner Zug des jungen Busoni, er war auch ganz frei von Neid.



Ferruccio Busoni, Jugendbild

Dieses Unkraut hätte er in seinem Innern nie geduldet. Aufrichtig freute er sich an verdienten Erfolgen junger Musiker, die neben ihm emporstrebten. Charakteristisch für ihn war die Gewissenhaftigkeit, mit der er seine musikalischen Aufgaben arbeitete. Kalligraphische Kunst verwendete er auf die Abschrift der sogenannten „Bogen", d. h. Blätter, in denen der Vortrag mit Schlagworten skizziert war. Trotz alles Zuredens seiner Schüler war mein Vater nie zu bewegen gewesen, seine Vorträge in Buchform zu fassen. Busoni trug sich noch in den letzten Lebensjahren mit dem Plan, dieses Versäumnis gut zu machen, das pädagogische Werk meines Vaters zu bearbeiten und herauszugeben und in solcher Weise das Andenken seines Lehrers zu ehren. Leider ist der liebevolle Gedanke unausgeführt geblieben.

Sehr bald erschien Busoni nicht nur als Schüler bei uns, sondern war auch zu anderen Stunden ein froh begrüßter, stets heiterer Gast. Meiner Mutter, einer feinsinnigen, liebenswürdigen und gütigen Frau, brachte er tiefe Verehrung entgegen und überließ sich willig ihrem erzieherischen Einfluß. Die vorzügliche Küche, die sie zu führen verstand, erfreute sich seiner besonderen Würdigung, denn er hatte viel Sinn für Tafelfreuden.

Im März 1881 war der Kurs beendet. Busoni verabschiedete sich von meinem Vater mit der Widmung einer Komposition für die Orgel (Präludium und Doppelfuge zum Choral) und begab sich nach Italien, wo er konzertierend mehrere Städte besuchte, schließlich längere Zeit in Bologna blieb. Die dortige „Accademia Reale Filarmonika" erwies ihm die hohe Ehre, ihn zum Mitglied zu ernennen.

Mitte 1884 kam Busoni nach Oesterreich zurück. Von da an beginnt mein sehr häufiger Verkehr mit ihm und ein lebhafter Briefwechsel. Ein Freundschaftsverhältnis bildete und vertiefte sich, das ungeschwächt und ungetrübt geblieben ist, so weit auch unsere Lebensbahnen sich später von einander entfernten.

Den Sommer 1884 verlebte ich mit meiner Familie in Frohnleiten, einem kleinen Kurort, eine halbe Bahnstunde von Graz entfernt. Auch Vater und Sohn Busoni nahmen dort Aufenthalt in einem hübschen Landhause. Frohnleiten blieb für mehr als 2 Jahre das Standquartier der Busonis. Von dort aus kam Ferruccio oft nach Graz und nach Wien, wohin ihn künstlerische Angelegenheiten riefen. Zur Kräftigung seiner empfindlichen Gesundheit gebrauchte er eine Kaltwasserkur. Wenn er nach verschiedenen grausam-kalten Prozeduren zähneklappernd das Kurhaus verlassen hatte, um sich nach Vorschrift warm zu laufen, suchte er mich bittend zu bewegen, ihn zu begleiten. Dazu war Opfermut erforderlich, denn er schleppte mich dann in der Mittagshitze im Eiltempo über Berg und Tal. Allein zu gehen, langweilte ihn, er hatte kein Interesse an der Landschaft. Weder ihre Formen, noch ihr Stimmungsgehalt wirkten auf ihn. Er hegte nie den Wunsch, „schöne Gegenden" aufzusuchen. Ebensowenig näherte er sich der Natur von der wissenschaftlichen Seite. Die Erscheinungen, Reize und Probleme, die den Blick des Forschers anziehen, ließen ihn unberührt. In diesem Punkte bestand ein großer Gegensatz zwischen uns, den ich als vollkommen unüberbrückbar erkannte und zu mildern nicht einmal versuchte. Auf unseren „gewaltsamen Spaziergängen" plauderte er in anregendster Weise über alles Mögliche, aber häufig auch gab er sich einer kindlichen Ausgelassenheit hin. Humor brodelte förmlich in ihm und suchte auf jede Art auszubrechen. Eines Tages hielt er unterwegs eine Bäuerin an, befahl ihr, den Korb, den sie trug, zu öffnen und guckte hinein. Als er darin Kartoffeln erblickte, stellte er sich, als habe er solche noch nie gesehen, könne nicht begreifen, wozu sie zu gebrauchen seien und nötigte die Frau zu ausführlichen

Erklärungen, die er mit Ausrufen des höchsten Erstaunens begleitete. Das war freilich ein harmloser Spaß, aber mitunter stand ich wie auf glühenden Kohlen, wenn er im Gespräch mit Bekannten mit Absicht das enfant terrible spielte oder vorübergehende Kurgäste drei Schritte hinter ihrem Rücken in Gang und Sprechweise nachahmte. Nach einem solchen Vorfall war ich ernstlich böse. Da setzte er sich in der Dämmerstunde ans Klavier und spielte mir meine Lieblingsstücke vor, wortlos um Vergebung werbend.

Im Winter war das verödete kleine Nest Frohnleiten kein begehrenswerter Aufenthaltsort. Um so ungestörter konnte Busoni sich seiner Arbeit hingeben. Wenn er das Bedürfnis nach Verkehr mit Menschen hatte — und das war sehr rege in ihm —, so kam er auf einen Tag nach Graz. Aus der reichhaltigen Bibliothek meines Vaters versah er sich mit Lektüre. Er las sehr viel, gab sich gewissenhaft Rechenschaft über seine Eindrücke und schrieb mir darüber.

Man wird mir kaum glauben — und doch ist es wahr! — wenn ich behaupte, daß unter Grazer Verhältnissen anno 1884 ein Briefwechsel — notabene ohne Ringwechsel — eines jungen Mädchens mit einem jungen Manne — und gar einem Künstler! — etwas höchst Ungewöhnliches, Unnatürliches, Verdachterregendes war (in Graz erregt einfach alles „Verdacht"). Meine Vaterstadt besaß zu jener Zeit einen eigenen Sittenkodex, ein ungeschriebenes Konversationslexikon des Philistertums, in dem „Künstler" mit „unmoralischer Mensch" definiert war. Kurz dieser Briefwechsel war ein Wagnis. Falls etwas davon verlauten sollte, lief man Gefahr, für „emanzipiert" zu gelten und das — — — das war nahezu der Tod in den Augen der — wenigstens nach außen hin — sehr soliden „guten Gesellschaft"! Trotz dieser Umstände verteidigte ich tapfer meine Selbständigkeit, unterstützt durch die einsichtsvolle Toleranz meiner Eltern und das feine Taktgefühl meines lieben Partners. — Seine Briefe sind sehr reizvoll: voll kluger, origineller Einfälle, von humoristischer und graziöser Natürlichkeit. Einiges daraus sei zitiert:

Frohnleiten, 21. I. 86.

Die beigefügte der Presse entnommene Notiz[1] dürfte Sie interessieren; mir selbst verursachte sie aufrichtige Freude, da sie mir den Beweis dafür liefert, daß das Verdienst früher oder später doch zur Anerkennung kommt. In Leipzig sah ich eine lithographierte (!) Ausgabe des Klavierauszuges in einem vergessenen Fache liegen und machte mir derselbe bei flüchtigem Durchblättern den besten Eindruck. Ich schreibe Ihnen, um dieses Ihnen mitzuteilen, auch weil es mich drängte, mich nach langem Fasten wieder über dies und jenes ausplauschen zu können.

Ich kann mich so viel ich will auf den Pessimisten und Skeptiker hinausspielen; ich bin doch eine mitteilsame Natur, die menschlicher Umgebung bedarf.

Gestern las ich vom Tode des Komponisten Ponchietti, worüber ich sehr betrübt bin. Trotz seiner schlechten Musik war er ein lieber Mensch, einfach und neidlos. In Mailand erfreute ich mich seiner persönlichen Bekanntschaft.

Die Tage gleichen sich hier wie zwei Tropfen Wasser (meistens sind die Tropfen gefroren). Daher wenig Neues zu berichten. Ich hoffe, nächster Tage nach Graz zu kommen, Sie und Ihre lieben Eltern zu sehen und wittere im voraus Aepfelgeruch.

Dieser Tage las ich nochmals „Väter und Söhne" mit ungeschwächtem Eindruck; dieser Basaroff ist und bleibt ein ganzer Kerl. Ich denke mir, solch ein Mensch — lebendig nämlich — hätte Sie aufs höchste interessieren dürfen.

— —

Gegenwärtig ergötze und bilde ich mich an dem köstlichen, musterhaften Styl des Boccaccio, ein Werk, das entschieden in keiner Uebersetzung zu genießen ist, da sein Inhalt — literarisch gesprochen — harmlos und unbedeutend bis zur Kindlichkeit, der Stil aber nicht wiederzugeben ist, wodurch das Buch in fremder Sprache einen frivolen, galanten Anstrich und nichts weiter erhält. Dasselbe dürfte auch ziemlich für

Frohnleiten, 14.7.86

Liebes Fraeulein!

Ich besitze bekanntlich keine grosse erfinderische Fantasie, dagegen eine ausgezeichnete Vorstellungsfähigkeit, wodurch es mir möglich wird, Dinge, Räume oder Gegenden, die ich schon einmal gesehen habe, in Gedanken wieder erstehen zu koennen, Menschen, an die ich gern denke, will ich mir mit der dazu gehörigen Staffage vorstellen koennen, der

Faksimile der ersten Seite eines Briefes von Busoni an Melanie Mayer

[1] Ueber Heubergers Oper: „Die Abenteuer einer Neujahrsnacht".

Manzonis „Verlobte“ gelten, die ich auch nie von einem Deutschen hervorheben hörte, in Italien aber — und mit Recht — für eines der vollendetsten Werke gelten.

Ich habe oft darüber nachgedacht, woher es kommt, daß die italienische Literatur nie diese Heiterkeit und Leichtigkeit aufweist, die Italien in allen übrigen Künsten entfaltet und die eine Charakteristik unserer Nation ist. Die sonst ernsten, schwerfälligen Deutschen geben sich im Schreiben vielmehr als wir mit kleinlichen Dingen ab. Dagegen ist das Durchlesen eines Dante, Alfieri, Leopardi, Guerazzi eher wissenschaftlicher als künstlerischer Genuß. Auch bezüglich phantasiereicher Erfindung stehen die Deutschen den — in dieser Beziehung unerreichten — Franzosen näher als wir. Doch genug des zwecklosen Geschwätzes.

Grüßen Sie herzlichst Ihre werten Eltern und Fräulein Wanggo und empfehlen Sie mich Freiherrn von Zschock, falls Sie ihn sehen.

Es drückt Ihnen freundschaftlichst die Hand

Ihr

Ferruccio B. Busoni.

Richtig, die Oper! Sie schreitet gut vorwärts und dürfte, falls der angefangene Styl consequent durchgeführt wird, einen ziemlichen Contrast mit jenem moderner Tendenz bilden. Ich hoffe, mehr als je den Posaunen heroisch entsagen zu können!

(Forts. folgt.)

Bruckner u. seine oberösterreichischen Landsleute in der Musik

Von MATHILDE VON LEINBURG, München

Neben Adalbert Stifter und Enrica von Handel-Mazzetti ist Anton Bruckner der größte Stolz Oberösterreichs. Was die zwei Meister der Sprache jedoch, einzeln, in Worten wiedergaben: Stifters träumerisches Einssein mit den Schönheiten seiner heimatlichen Natur und die Klarheit seiner Künstlerseele, der Handel-Mazzetti tiefreligiöses Gemüt und ihre mit elementarster Wucht schildernde Darstellungskraft, das findet sich, vereint, bei dem Größten dieses oberösterreichischen Dreigestirns, bei Bruckner — ausgesprochen aber in Tönen — wieder. Dieser „Heimatkünstler“, wie ihn sein engeres Vaterland nennt, dachte wohl an die Wälder von St. Florian, als er im Gesangsthema des ersten Satzes seiner Vierten Sinfonie den Ruf der Waldmeise: „Zizzibee!“ nachahmte; sein nur einer lauteren Seele möglicher Künstlerinstinkt führte ihn unfehlbar sicher zu der von ihm erstrebten Höhe. Bruckners kindliches Gottvertrauen ist für ihn geradezu typisch geworden, und die Macht seiner Tönegedanken nahm bei ihm, wenn er in höchster Ekstase war, die gewaltigsten, aber, wie ein elementar aus den Ufern getretener Strom, auch die ungehemmtesten Formen an.

Es ist charakteristisch für den oberösterreichischen Volksstamm, daß seine Größen fast alle aus dem Lehrerstande hervorgegangen sind; am öftesten trifft dies bei den Musikern zu. Der alle seine talentvollen Brüder in Apoll hochüberragende Musik-Genius Anton Bruckner bildet jedoch den Urtyp des tonschöpferischen Oberösterreichers, und bildet ihn dermaßen, daß es unter seinen sämtlichen musikschaffenden Landsleuten nicht einen einzigen gibt, der, sei es im gleichen Bildungsgange, oder in dem mit allen Fibern am Heimatboden hängenden, naturliebenden Volksgemüt, oder im felsenfesten Gottvertrauen des „alleinseligmachenden“ katholischen Glaubens, nicht irgend eine Gemeinschaft mit Bruckner aufzuweisen hätte.

Schon sein am fernsten (1787—1863) zurückliegender Landsmann aus dem Innviertel, der arme Schulmeister und Dorforganist *Franz Xaver Gruber*, hat in dem sich die ganze Welt erobernden Weihnachtsliede: Stille Nacht, heilige Nacht! eigentlich eine „Lándla“-Melodie (der Oberösterreicher sagt nicht Ländler, sondern Lándla, mit sehr hellem a) in ihrer frömmsten Veredlung geschaffen, so wie ja auch Bruckners echtes Oberösterreichertum zum Durchbruch kommt, wenn er in den Trios seiner Scherzi diesen ihm ins Blut übergegangenen oberösterreichischen Volkstanz, zu dem er in der Jugend gar oftmals selber aufgespielt hatte, anklingen läßt. (Interessante Studien über das Wesen des „Lándla“ hat Dr. Hans Commenda veröffentlicht.)

Der „oberösterreichische Bach“, *Johann Ev. Habert* (1833—1896), dessen Riesen-Lebenswerk bei Breitkopf & Härtel in 28 Bänden erscheint, stammte aus Adalbert Stifters Geburtsorte Oberplan, und seine Mutter war eine Tochter von Stifters Lehrer gewesen. Habert gelangte, ebenso wie Bruckner, erst über den Schullehrerberuf zum Organisten und Komponisten; seinen großen Landsmann lernte er jedoch erst in Wien kennen, wohin er mittels eines Künstlerstipendiums gepilgert war. Kaum aufzuzählen ist die Fülle der Werke, die dieser fruchtbare Kirchenkomponist zur Verherrlichung des katholischen Gottesdienstes geschaffen hat. Habert ist auch der Gründer des Oberösterreichischen Cäcilienvereins gewesen, wofür er indes mit dem Begründer des Deutschen Cäcilienvereins, Franz Witt, manche literarische Fehde auszukämpfen bekam. Zu seinen vielen, in großer Anzahl dem geistlichen Stande angehörigen Schülern gehörten der Bischof Doppelbauer, mehrere Mitglieder des österreichischen Kaiserhauses, darunter Erzherzogin Christine, die spätere Königin von Spanien, und auch Ferruccio Busoni hat zu den Kompositionsschülern Haberts in Gmunden gezählt.

Haberts geistesverwandtester Schüler aber war *Franz Müller* (geb. 1870 im oberösterreichischen Mühlviertel), dessen musikalischer Bildungsgang insofern an den Bruckners erinnert, als auch ihm St. Florian, wo er als Sängerknabe in die stilreinste Kirchenmusik eingeweiht wurde, zur geistigen Heimat geworden war. Hier hatte er auch das Glück, mit dem damals bereits hochgefeierten Bruckner, der nicht nur jeden Sommer, sondern auch alle hohen Feiertage des Jahres im Stift zubrachte, in Berührung zu kommen: er durfte das Orgelspiel des größten Organisten seiner Zeit genießen und bekam auch manchen Einblick in das tondichterische Schaffen des von ihm glühend verehrten Meisters. Trotz aller Verehrung konnte es der heitere Knabe aber nicht lassen — natürlich nur, wenn die Freuden des Alltags die Musikbegeisterung momentan vergessen ließen —, dem gutmütigen Altmeister manchen Schabernack zu spielen. Gelegenheit hierzu bot die Schwimmschule, wo Bruckner es liebte, auf einem im Wasser schwimmenden Baumstamme zu sitzen. Da drehte denn der kleine Ausbund den Stamm so lange, bis der Großmeister der Sinfonie und der Kirchenmusik zum allgemeinen Halloh ins Wasser plumpste. Der ausgelassene Missetäter ist später selber ein anerkannter Meister der Töne geworden. Herangebildet an den Werken der Größten und durch die berühmten Linzer Konzerte Göllerichs, der namentlich Liszt und Bruckner auf seine Fahne geschrieben hatte, beeinflußt, ist der junge Priester bald in die Fußstapfen seines hochbewunderten Vorbildes getreten, was sich deutlich in seiner D dur-Sinfonie offenbart, über die Müllers Biograph, der bekannte Bruckner-Forscher Max Auer, sagt: „Abgesehen vom Hauptthema des ersten Satzes, das stark von der Sechsten Sinfonie Bruckners beeinflußt ist, zeigt das Werk zahlreiche persönliche Züge und ist eine schöne Blüte edlen Heimatempfindens." Franz Müllers Hauptwerk, wozu er auch den Text selbst gedichtet hat, ist das in riesenhaften Dimensionen angelegte Oratorium *Der heilige Augustinus.* Der Bruckner-Gemeinde hat Prof. Müller wertvolle Dienste erwiesen, indem er seine eigenen Bruckner-Forschungsarbeiten gänzlich uneigennützig für das große Bruckner-Werk Göllerichs zur Verfügung stellte.

Merkwürdig sind die Aehnlichkeiten, die ein anderer, im gleichen Jahre wie Müller geborener Oberösterreicher, *Franz Neuhofer*, mit Bruckners Lebensgang aufzuweisen hat. Wie Bruckner ein Lehrerssohn, war er nach dem gleichen Dorfe Windhaag, wie einst Bruckner, als Aushilfslehrer gekommen, und hat dort, wie der Oberösterreicher sagt, sein „Fantern" (Phantasieren) auf der Orgel erklingen lassen. In Bruckners Werdegang spielte der Bischof Franz Josef Rudigier als bewundernder Freund und Mäzen eine wichtige Rolle; auf Bischof Rudigiers Veranlassung hatte bekanntlich Bruckner seine a moll-Messe geschrieben, die 1869 zur Feier der Einweihung der Votivkapelle des Mariä-Empfängnis-Domes in Linz zum erstenmal aufgeführt worden ist. Für Neuhofer hatte ein freundliches Geschick den Bischof Rudolf Hittmaier bestimmt, der, so viele Jahre später, nun zur Vollendung dieses herrlichen Bauwerks eine Festmesse wünschte. Diesen Wunsch erfüllte ihm Franz Neuhofer, der geniale Organist dieses Domes — auch in dieser Eigenschaft wieder ein Nachfolger Bruckners —, indem er sinnig eine Immaculata-Messe schrieb. In Linz hat sich eine eigene „Neuhofer-Gemeinde" gebildet, die dafür sorgen will, daß Neuhofers in der Hauptsache kirchenmusikalischen Werken durch Druckermöglichung noch weitere Verbreitung als bisher — manches ist bereits ins Ausland gedrungen — zuteil werde. Neuhofers weltlichen Werken rühmt Max Auer vor allem die echte oberösterreichische „Heimatseligkeit" nach.

Des in Waizenkirchen geborenen Meisters *Wilhelm Kienzl* (sein Geburtshaus ziert schon zu Lebzeiten eine Gedenktafel) oberösterreichisches Gemüt kennt ohnehin ja schon fast jeder aus seinem Evangelimann, diesem „Musterbeispiele einer echten österreichischen Volksoper. Aus den Walzern und Ländlern, der famosen Kegelpartie und der rührenden Kinderszene spricht der gebürtige Oberösterreicher", wie der Kritiker an der „Oberösterr. Tageszeitung", Dr. Preiß, darüber urteilte.

Auch *Josef Reiter*s Ruhm ist weit über die Grenzen seines Heimatlandes gedrungen. Als Sohn des Komponisten von Franz Stelzhamers geradezu zur oberösterreichischen Volkshymne gewordenen Gedichtes „Hoamátgsang", des Oberlehrers Franz Salvator Reiter, 1862 zu Braunau am Inn geboren, galt auch ihm, wie der gesamten Bruckner-Nachfolge, die Orgel als Lieblingsinstrument, das er schon mit 14 Jahren öffentlich meisterte. Von Beruf Schullehrer, legte er in Wien die Musik-Staatsprüfung ab, und wandte sich, wie bei diesem zwingenden Talente nicht anders zu erwarten war, dann gänzlich der Komposition zu. Mit seiner ersten Orchester-Sinfonie gab er „ein neuerliches Bekenntnis zur angestammten Erde, ein feierliches Kredo zu Gott und Volk" (Cornelius Preiß). Seine hochdramatisch durchfühlten Balladen führten ihn aufs Gebiet der Oper. Nach mehrjährigem Aufenthalte in Wien, wo er glänzend gefeiert wurde, und nach jahrelangem Wirken als Direktor des Mozarteums in Salzburg, kehrte Reiter wieder in die Heimat zurück, die er,

wie z. B. in seiner Vertonung des Scheffelschen Gedichtes: Am Traunsee, so warm besang, daß er sich bei seinen Landsleuten den Ehrennamen „Der Sänger der Heimat“ erworben hat.

Noch zweier Sänger des schönen Oberösterreichs wäre hier zu gedenken: der beiden Brüder *Vergeiner*, die, als Dichterkomponisten, schon zu einer Zeit, als das mundartliche Lied noch ganz und gar kein Ansehen genoß, der heimatlichen Volksseele Wort und Ton verliehen hatten. *Anton*, der ältere (1858—1901), ein vorzüglicher Violinspieler, ist auch einer der ersten gewesen, die die Bedeutung Bruckners erkannt und gefördert haben, wie aus den von Auer herausgegebenen Bruckner-Briefen hervorgeht. Der jüngere, Hermann Titus (geb. zu Freistadt 1859, gest. zu München 1900), war gleichfalls ein am Wiener Konservatorium, als Schüler Bruckners, gründlich ausgebildeter Musiker.

So weist die Lebensbahn eines jeden oberösterreichischen Tonkünstlers eigentlich auf den großen „Heimatkünstler“. Bruckners Heimat erkennt es aber auch voll Dankbarkeit an, was sie an ihrem größten Sohne besitzt. Das spiegelt sich in dem Werke „Oberösterreich“, das der um die Heimatkunde so verdiente Landesschulinspektor von Oberösterreich, Prof. Dr. Franz Berger, mit Hilfe eines ausgezeichneten Mitarbeiterstabes von lauter Fachmännern auf den jeweiligen Gebieten, im Oesterreichischen Bundesverlag herausgegeben hat. Das Landesmuseum der Hauptstadt Linz, in der eine Gedenktafel von dem Ruhme ihres Ehrenbürgers kündet, hütet das Originalmanuskript der d moll-Sinfonie als größte Kostbarkeit, und in Steyr, wo gleichfalls eine Tafel (auf der Straßenseite des Pfarrhofs) besagt, daß Bruckner hier in den Jahren von 1886—94 seine letzten großen Werke schuf, und wo im gleichen Pfarrhause ein eigenes Bruckner-Zimmer eingerichtet ist, steht das Bronze-Denkmal des Meisters von Viktor Tilgner. Ein literarisches Denkmal hat ihm in dem genannten Buche Prof. A. Riegl gesetzt, und der greise Heimatdichter Dr. Edward Samhaber hat in einem Gedichte: Anton Bruckner, den großen Ansfeldener, so besungen, wie eben nur ein Oberösterreicher seinen Landsmann seelisch erfassen kann.

Zum Jubiläum der Dresdner Kreuzschule

Von Dr. ERICH H. MÜLLER

Im Oktober dieses Jahres vollenden sich sechzig Jahre von dem Zeitpunkt an gerechnet, an dem das Gebäude am Georg-Platz den Zwecken des Kreuzgymnasiums übergeben wurde. Durch den Kunstsinn und die Großzügigkeit der Dresdner Behörden wurde der Bau in edlen gotischen Formen errichtet, die gleichsam hinweisen auf das ehrwürdige Alter der Schule und ihr Entstehen aus einer Pfarrschule. Auch in dieser spielte — wie in andern Pfarrschulen — der Chor eine wesentliche Rolle, und so ist es nicht verwunderlich, daß in der Geschichte der Schule der Chor immer in den Mittelpunkt gestellt wurde und seine Pflege zu den wesentlichen Aufgaben des Rektors gehörte.

Die Entstehungsgeschichte des Chores, wie die der Schule, sind noch immer in tiefes Dunkel gehüllt. Die Annahme, daß Dresden schon zu dem Zeitpunkt, als es erstmalig 1216 als „*civitas*“ erwähnt wird, bereits eine Kirche hatte und an dieser einen Chor, der die Lateinschule besuchen mußte, um die lateinischen Gesänge auszuführen, erweist sich als unhaltbar [1]. Dresden besaß zwar eine Kirche: die kleine, alte, 1726 durch George Bährs Neubau ersetzte Frauenkirche, die schon um 1212 erwähnt wird. Es ist aber nicht anzunehmen, daß in ihr eine liturgisch reich ausgestaltete Gottesdienstausübung stattgefunden hat, die die Vermutung rechtfertigen könnte, daß an dieser Kirche ein Chor bestanden habe, aus dem der Kreuzchor hervorgegangen sei. Dresden spielte zu jener Zeit eine untergeordnete Rolle, da Meißen die Residenz war. Von dort aber erfahren wir, daß 1205 zwölf Chorknaben am Domstift zu St. Afra angenommen und eine „*scolasteria*“ daselbst errichtet wird. Es wird sich also die Dresdner Frauenkirche ohne Chor haben bequemen müssen und der Gesang der Geistlichkeit vorbehalten geblieben sein. Nicht wesentlich anders dürften die Dinge sich bei der unter der Regierung des Markgrafen Dietrich des Bedrängten (1197—1221) erbauten St. Nikolaikirche gestaltet haben, an der nach 1234 eine Kreuzkapelle angebaut wurde. In dieser wurde eine „merkwürdig schöne Partikel vom heiligen Kreuz“ ausgestellt. Da zu dieser Reliquie, die Constantia von Oesterreich, die Gemahlin des Markgrafen Heinrich des Erlauchten (1221—1288), als Mitgift mitgebracht hatte, Wallfahrten einsetzten, so übertrug sich der Name der Kreuzkapelle im Laufe der Zeit auf die Kirche. Die Uebertragung des Namens fand endgültig erst nach 1371 statt. Bemerkenswert ist die Tatsache, daß die

[1] Vgl. G. H. Müller, Die Kreuzschule vom 13. Jahrhundert bis 1926.

Einnahmen aus den Ablässen der Kirche für den Brückenbau verwendet und von dem städtischen Brückenamt mitverwaltet wurden.

Die Gestaltung des Gottesdienstes in der Wallfahrtskapelle zum heiligen Kreuz erforderte eine reichere liturgische Ausschmückung, als sie bisher in der Nikolaikirche notwendig gewesen war. Dazu machte sich die Heranbildung von Knaben, die ebenso der liturgischen Formen — bei denen im 13. Jahrhundert die mehrstimmige Ordinariumskomposition hinter den Motetten zurücktritt — wie der lateinischen Kultussprache mächtig waren. Man wird daher wohl in der Annahme nicht fehl gehen, daß bereits um die Mitte des 13. Jahrhunderts erstmalig die Aufnahme von Chorknaben erfolgte und damit die Gründung des Kreuzchores und der Kreuzschule vollzogen wurde, die nunmehr stolz auf eine rund 675 Jahre währende Geschichte zurückblicken dürfen. Sicheren geschichtlichen Boden freilich betreten wir erst mit dem Jahre 1300, in dem am 6. April ein „*Cunradus rector puerorum*" erwähnt wird [1]. Daß um diese Zeit neben den eigentlichen Chorknaben auch schon Söhne begüterter Bürgersleute aufgenommen wurden, erscheint durchaus möglich.

Bis zu den Zeiten der Reformation (1517) war die Hauptaufgabe der Schüler der Gesang bei den gottesdienstlichen Handlungen und Handreichungen für die fungierenden Priester. Dies waren meist Vikare, in späteren Zeiten auch Verwalter von Altären, die als „*ludimagistri*" bezeichnet wurden. Die Chorknaben hatten einen schweren Dienst, denn sie mußten wöchentlich bei 136 Messen in der Kreuzkirche, bei 15 in der vor der Stadtmauer liegenden Frauenkirche, bei den Horen, Vigilien und Memorien, bei Begräbnissen auf dem Frauenkirchenfriedhof und allen andern kirchlichen Verrichtungen mitwirken.

Das Amt des Kantors erscheint uns heute als das wichtigste für das Gedeihen einer solchen Anstalt. Trotzdem wird uns aber in keiner alten Quelle aus vorreformatorischer Zeit von einem solchen berichtet. Es heißt immer nur, sobald von den Lehrern die Rede ist: der Schulmeister mit seinen *Baccalaurei*, Gesellen, *Locati* oder *Collaboratores*. Gleichwohl aber bestanden die Funktionen eines Kantors und wurden meist vom Schulmeister oder einem seiner Gesellen versehen. Als erster Kantor wird 1542 *Sebaldus Baumann* bezeichnet. Da nun der erste protestantische Rektor der Kreuzschule, Magister *Nicolaus Caesius*, schon 1540 sein Amt antrat, so dürfen wir von diesem Jahre an von einem Kreuzkantorat sprechen.

[1] Vgl. Karl Held, Das Kreuzkantorat zu Dresden. Diese Arbeit bildet neben Excerpten des Verfassers zu einer „Musikgeschichte Dresdens" die Hauptquelle für vorliegenden Aufsatz.

Unter den vorreformatorischen Leitern der Schule ragt die Persönlichkeit des *Petrus Dresdensis* hervor, der um 1412 in Dresden wirkte. Er gilt nicht nur als Schöpfer zahlreicher deutscher und hussitischer Kirchenlieder, sondern auch als Dichter der bekannten Mischlieder:

„*Puer natus in Bethlehem*
Des freuet sich Jerusalem!"

und

„*In dulci jubilo*
Nun singet und seid froh . . ."

das mit Esaias Reußners geistvoller Lautenbegleitung bis in die zweite Hälfte des XVII. Jahrhunderts oft und gern im Gottesdienst gesungen wurde.

Der Gesangsunterricht, der zu den wissenschaftlichen Fächern zählte, verfolgte das Ziel des „*artem* lernen", das Singen vom Blatt. Der Unterricht gliederte sich in praktische Anweisungen und theoretische Schulung. Als Lehrbücher dienten des Magisters Nicolaus Listenius „*Rudimenta musica in gratiam studiosae juventutis diligenter comportata*", die von 1533 bis 1583 zahlreiche Auflagen erlebten, und des Wittenberger Musiklehrers und Notendruckers Georg Rhaw (1488—1548) schon 1520 erschienenes „*Enchiridion utriusque musice pratice*". Neben den geistlichen Gesängen, die sowohl den gregorianischen Choral, wie auch die Motetten- und Messenkompositionen der Zeit umfaßten, traten mindestens von 1575 an auch weltliche, die für die Vorstellungen der laut Schulordnung alljährlich einmal aufzuführenden Schulkomödien benötigt wurden und die wohl auch bei Hochzeitsfeiern von den Alumnen und Kurrendanern angestimmt wurden.

Um armen Schülern den Besuch der Schule zu ermöglichen, wurden schon frühzeitig namentlich von kirchlicher Seite Stiftungen errichtet, die ihnen für das Singen bei Messen, Vigilien oder anderen Zeremonien gewisse Einnahmen gewährten. So erfahren wir, daß im Jahre 1380 Mittel für die sog. „Kommunikanten" bereit gestellt wurden. Hierzu wurden 6 Kreuzschüler bestimmt, denen es oblag, sich allabendlich vom Sinken der Sonne bis zum Glockenschlag zwölf bereit zu halten, um dem Priester, im Falle, daß er einem Sterbenden, „er sei arm oder reich", das heilige Abendmahl zu bringen habe, mit Gesang das Geleite zu geben und ihm brennende Lichter oder Laternen voran zu tragen. Für diese Dienstbereitschaft und diesen Dienst erhielten die Kommunikanten Geld und Stoff zu Kleidern und wurden obendrein noch zu den dreimal jährlich vom Rat gegebenen Festschmäusen hinzugezogen. Eine andere 1398 errichtete Stiftung war für diejenigen Schüler bestimmt, die alle Abende in der Kreuz-

kapelle das „*Salve regina*" und „*O crux*", außer am Freitag, wo das Officium der Karwoche „*Tenebrae factae sunt*" angestimmt wurde, absingen mußten. Auch fiel wohl manche Gabe für die fleißigen Sänger ab, wenn sie bei den Festspielen zu Ehren des heiligen Gregorius und Johannes mitwirkten. Ebenso ließ es der Rat nicht an Zuwendungen für die ärmeren unter ihnen fehlen[1]. Die wesentlichste Einnahmequelle bildete jedoch das Reihe- oder Türensingen vor den Häusern wohlhabender Bürger, das ja auch der junge Luther in Eisenach mitgemacht hat. Diese Sitte, bei der die Kurrendaner paarweis in schwarzer



Die Kreuzschule zu Dresden
(Aus „Buch der Stadt Dresden 1926")

Tracht, mit mächtigen Dreimastern auf den bezopften Köpfen und in weite talarähnliche Mäntel gehüllt, von Haus zu Haus zogen und zum Danke für die gespendeten Gaben die Responsoria zu singen hatten, wurde vor nunmehr fast hundert Jahren abgeschafft. Man erlaubte das Betteln nicht mehr, das man früher gestattet hatte „aus ursachenn, das die jugendt hirdurch bewogen, die gebreuchlichen lateinischen gesenge der kirchen durch vile übung zu lernen und sonderlich dieweil allhier der chor in der kirchen mit den mendicanten fürnemlich bestellet werden muß"[2].

In nachreformatorischer Zeit hatten die Kreuzschüler nicht nur den Figural- und Chorgesang in der Kreuzkirche auszuführen, schon um 1559 mußten sie unter der Leitung eines unteren Schulkollegen bei den Gottesdiensten in der Frauenkirche mitwirken. Von 1610 an hatte der Kantor *Christoph Lißberger* als erster auch daselbst die Leitung zu übernehmen wie die in dem gleichen Jahre noch hinzugekommene Feiertagsmusik in der Sophienkirche, bei der wohl bisweilen die Kurrendaner mit der kurfürstlichen Kapelle zusammengewirkt und unter der Leitung der fürstlichen Kapellmeister (Schütz 1613—1672) gesungen haben dürften. Abgesehen von einigen Jahren, in denen der Magister *Frenzel* dem Kantor sein Amt freiwillig durch Uebernahme der Musiken in der Frauen- und Sophienkirche abnahm, blieb die Leitung der Musik auch in diesen beiden Gotteshäusern bis zu Wermanns Zeiten eine Amtspflicht des Kreuzkantors.

Unter den Aufgaben des Kreuzchores traten im Verlaufe des 18. Jahrhunderts die musikalischen Vespern am Sonntag und die Passionsmusiken immer bedeutsamer in den Vordergrund. Von letztern sind bis in unsere Zeiten die großen Oratorienaufführungen geblieben, erstere aber auf den Sonnabend verlegt worden.

Neue Aufgaben erwuchsen den Alumnen zur Zeit des Kantors Grundig im Jahre 1717, in dem die italienische Oper begründet wurde, ihre Mitwirkung als Opernchor. Diese Verpflichtung brachte den Schülern große Vorteile, in dem sie ihnen ermöglichte, die Opern von Antonio Lotti, von Adolf Hasse, seinen Zeitgenossen und Nachfolgern kennen zu lernen und die bedeutendsten Gesangsgrößen zu hören. Ein volles Jahrhundert hatten sie diese Aufgabe zu erfüllen, bis 1817 Weber einen eigenen Theaterchor gründete.

Heute bilden das Hauptbetätigungsfeld des Kreuzchores die Gottesdienste in der Kreuzkirche, die Sonnabendvespern und die alljährlich sich wiederholenden Aufführungen des Bachschen Weihnachtsoratoriums und der Bachschen Matthäuspassion.

In der Reihe der 24 Kantoren des Kreuzchores ist die erste Persönlichkeit, die unsere Aufmerksamkeit beansprucht, *Andreas Petermann*. Unter ihm begann sich das Alumnat im späteren Sinne zu entwickeln, so daß es schließlich nur die besten Sänger umfaßte, die sich hauptsächlich der Pflege der Figuralmusik widmeten. Während seiner Amtszeit bürgerte sich die polyphone Kunstmusik in Dresden ein und verdrängte allmählich den gregorianischen Gesang. Unter seinen Nachfolgern hat sich die Dresdner Kirchenmusik nicht wesentlich gehoben. Erst von *Samuel Rühling* erfahren wir Günstiges, mehr aber noch über *Christoph Neander*, der es verstanden hat,

[1] K. H. Neubert, Aus der Geschichte der Kreuzschule zu Dresden.

[2] Vgl. Veröffentlichungen zur Geschichte des gelehrten Schulwesens im albertinischen Sachsen. Teil I p. 96.

die Leistungen des Chores beträchtlich zu heben und mit „etlich dreißig Knaben" zwölf bis sechzehnstimmige Motetten aufzuführen. Wichtig ist es, zu erfahren, daß man schon vom Beginn seiner Amtszeit an, also noch vor dem Dreißigjährigen Kriege, die ursprünglich für a cappella-Gesang bestimmten Werke durch ein Generalbaßinstrument zu begleiten pflegte. Unter der Aegide *Jacob Beutels* wurde 1655 der Beschluß auf Einstellung der zwei „Ratsdiskantisten" gefaßt, deren Stellen noch bis heute bestehen. Beutel ließ nichts unversucht, um das Ansehen des Chores zu heben, förderte ihn nach besten Kräften und mit gutem Gelingen. Unter seinen Schülern war auch der Vorgänger Bachs im Thomaskantorat Johann Kuhnau. — Kantor *Johann Zacharias Grundig* war nicht nur ein „vortrefflicher *Musicus Vocalis*", sondern auch ein hervorragender Gesanglehrer, aus dessen Unterricht die beiden Brüder Graun hervorgingen. Ihm folgte der gewissenhafte, fleißige *Theodor Christlieb Reinhold*, dessen Lieblingsschüler Johann Adam Hiller war. Reinhold wurde von *Gottfried August Homilius* abgelöst, der der bedeutendste Kreuzkantor war. Seine ausgeprägte Persönlichkeit und seine starke musikalische Schöpferkraft bewirkten mit einem gewissen Sinn für Pädagogik, daß während seiner Amtszeit der Kreuzchor im Mittelpunkt des Dresdner Musiklebens stand. Seinem Nachfolger *Christian Ehregott Weinlig* war es nicht vergönnt, den Chor auf seiner Höhe zu erhalten. Zwar pflegte er mit seinen Zöglingen eifrig Vokal- und Instrumentalmusik, aber seine Kompositionen hatten nicht die zündende Kraft wie die seines Vorgängers. Hinzukam, daß das Interesse des Publikums von 1790 für die Kurrendegesänge nachließ und die Zahl der Kurrendaner sich bedeutend verringerte. Sein Neffe, *Christian Theodor Weinlig*, der nur kurze Zeit an der Kreuzschule amtierte, wurde der Lehrer Richard Wagners, der ebenso wie Theodor Körner zu den alten „Kruzianern" zählt. Unter den letzten Kantoren *Julius Otto, Friedrich Oscar Wermann* und *Otto Richter* hat der Chor wieder einen gewissen Aufschwung genommen, wofür die Einladungen zu Reisen nach Skandinavien, nach den Niederlanden und zum Stuttgarter Bach-Fest Zeugnis ablegen.

* * *

Verzeichnis der Dresdner Kreuzkantoren:

1. Sebaldus Baumann, 1540—1553.
2. Johannes Selner, 1553—1560.
3. Magister Andreas Lando, 1560—1561.
4. Andreas Petermann, 1561—1585.
5. Magister Caspar Füger, 1585—1586.
6. Basilius Köhler, 1586—1589.
7. Bartholomäus Petermann, 1589—1606.
8. Christoph Lisberger, 1606—1612.



Die Kurrende des Kreuzchores
(Aus „Buch der Stadt Dresden 1926")

9. Magister Samuel Rüling, 1612—1615.
10. Magister Christoph Neander, 1615—1625.
11. Michael Lohr, 1625—1654.
12. Jakob Beutel, 1654—1694.
13. Basilius Petritz, 1694—1713.
14. Johannes Zacharias Grundig, 1713—1720.
15. Theodor Christlieb Reinhold, 1720—1755.
16. Gottfried August Homilius, 1755—1785.
17. Christian Ehregott Weinlig, 1785—1813.
18. Gottlob August Krille, 1813 (10. VIII. bis 24. X.).
19. Christian Theodor Weinlig, 1814—1817.
20. Friedrich Christian Hermann Uber, 1817—1822.
21. Friedrich Wilhelm Agthe, 1822—1828.
22. Ernst Julius Otto, 1828—1875.
23. Friedrich Oscar Wermann, 1875—1906.
24. Otto Richter seit 1906.

Die Salzburger Festspiele

Eingebettet zwischen Mönchsberg und Kapuzinerberg, vom grünen Band der Salzach durchzogen, liegt im Glast der Augustsonne die alte Bischofstadt, an sich ein Festgebilde von Natur und Kunst, das alljährlich die Musen sich zum Stelldichein erkoren.

Salzburg, die Feststadt aller Feststädte, wimmelte von Fremden aus aller Herren Länder, die eine großzügige Propaganda und nicht zuletzt das herrliche Wetter herbeigelockt hatte. Drei Festwochen mit annähernd sechzig Darbietungen, solche Spannungen verträgt eine Feststimmung nicht und das Fest wird zum Betrieb.

Im Vordergrund des Programmes stand auch diesmal wieder das *Reinhardtsche* „Theater", das angeblich unentbehrlich ist, um das internationale Publikum heranzubringen. Es ist aber eine große Unterschätzung der Geistigkeit dieser Ausländer, wenn man ihnen Darbietungen, wie das Märchenspiel „Turandot" von Gozzi-Vollmoeller, verbrämt mit albernen und zotenhaften Witzen, die einer Varieté-Revue alle Ehre machten, vorzusetzen wagt, und zwar als Ersatz für „Faust" und „Zauberflöte", die ursprünglich das Programm versprach. Angeblich war die Einstudierung dieser Werke wegen der noch unfertigen Bühne des von Clemens Holzmeister umgebauten und von Anton Faistauer mit phantastisch bunten Fresken geschmückten Festspielhauses unterblieben. Tatsächlich kam aber Professor Reinhardt erst kurz vor den Festspielen aus Venedig zurück, wo er mit der Inszenierung von Freilichtaufführungen am Lido allerdings kein Glück hatte.

Für Turandot schrieb Mozarteumsdirektor Bernhard Paumgartner eine ansprechende, meist melodramatische Musik, in welcher das Rokoko Mozarts und chinesische Melodien mit sonstigen exotischen Zutaten eine seltsame Ehe schließen, wie auch im Vorjahre die chinesische Pantomine „Die grüne Flöte" mit Mozartscher Musik in Szene ging. Angesichts dieser Tatsachen ist zu befürchten, daß im nächsten Jahre „Faust" mit chinesischer Musik und einer die Ausstattungskünste (dem Drama eigentlich nur dienend beigegeben) übermäßig betonenden Reinhardtschen Aufmachung dargeboten wird; damit der *deutsche Geist* dem internationalen Publikum ja nicht zu Bewußtsein komme.

Diesmal hatte es Reinhardt vor allem auf die Hanswurstiade abgesehen und zu diesem Zwecke auch Goldonis komisches Lustspiel „Der Diener zweier Herren" gewählt, das in seiner Schlichtheit mit einer von *Paumgartner* zusammengestellten Musik und der Regie Reinhardts eine der köstlichsten Früchte der diesjährigen Darbietungen war. Selbst in der Oper wurde man die Harlekins nicht los. Da war es allerdings *Richard Strauß'* „Ariadne auf Naxos", die in einer Neubearbeitung geradezu vollendet und wahrhaft festspielmäßig geboten wurde. Dies gilt vor allem für die Aufführung, welche der Schöpfer des reizenden Werkes mit jugendlicher Beschwingtheit selbst leitete, aber auch von den übrigen, von *Clemens Krauß* dirigierten Abenden. Das kleine Orchester, aus erlesenen Kräften der *Wiener Philharmoniker* bestehend, wob einen Spitzenschleier idealsten Klanges über das Doppelspiel, dessen Hauptpersonen durch *Maria Gerhart* als Zerbinetta und *Marie Rajdl* als Komponist, *Lotte Lehmann* und *Claire Born* als Ariadne, *John Gläser* (Frankfurt), dessen Organ an Winkelmann erinnert, als Bachus gleich vorzüglich vertreten waren. Musikalische Glanzleistungen waren auch die stark an den Gesang der Rheintöchter erinnernden Dreigesänge der Damen *Helletsgruber, Kittel* und *Jovanovic,* sowie die der Herren *Madin, Gallos* und *Markhoff.*

Als festspielmäßig kann auch noch die Aufführung von *Mozarts* „Entführung aus dem Serail" gelten, das unter der musikalischen Leitung *Bruno Walters* eine leicht beschwingte und glänzende Wiedergabe erfuhr.

In dem liebenswürdigen Werk mit seinen unvergänglichen Melodien spiegelt sich das Glücksgefühl des jungen Mozart, der sich der Gewalt des Erzbischofes entzogen, seine individuelle Freiheit erlangt und Konstanze zum Weib erkiest. Dieses Singspiel ist eigentlich die erste deutsche Oper, von deren Wirkung Goethe sich besiegt erklärte, da dieses Singspiel alle seine Bemühungen auf diesem Gebiet überholt hatte. Und doch ist es nur der Ewigkeitswert der Musik, der den Lebensnerv des einfältigen Buches ausmacht. *Marie Gerhart* als Konstanze errang sich nach der „Marterarie" Beifall auf offener Szene, *Richard Taubers* virtuose Gesangskunst läßt den Belmonte vielleicht etwas zu objektiv erscheinen. Auch die übrigen Rollen waren den Hauptrollen entsprechend würdig besetzt.

Größten Erfolg erzielte auch die ebenfalls unter *Walter* stehende Aufführung der „Fledermaus", deren echt wienerischer Schwung durch manierierte Einzelheiten einige Einbuße erlitt. Die einzelnen Rollen waren vorzüglich besetzt, ganz besonders gefiel *Fritz Massary* als Adele, *Duhan* als Gefängnisdirektor, *Tauber* als Eisenstein und *Wanda Achsel* als Rosalinde.

Die Aufführung des „Don Juan" litt vor allem an der technischen Unausgereiftheit *Maria Nemeths* (Donna Anna), wofür die strahlende Stimme nicht zu entschädigen vermochte, während *Duhans* Don Juan gesanglich wie spielerisch auf voller Höhe war. Unübertrefflich war wieder der Leporello *Richard Mayers* in jeder Beziehung. Die musikalische Leitung lag in den Händen *Franz Schalks,* der mehr die tragischen Momente des Werkes unterstrich.

Den vier Opern waren noch große Orchesterkonzerte gegenübergestellt, die der letzten Festspielwoche erhöhten Glanz verliehen und die idealen Höhepunkte des ganzen Festspieles darstellten. Drei Meister des Taktstockes, jeder eine starke, in sich geschlossene Persönlichkeit, jeder ein Programm für sich, jeder ein Bekenntnis: Clemens Krauß, Franz Schalk und Bruno Walter.

Hatte sich Krauß schon als Strauß-Dirigent in der Oper erwiesen, so bot er nun an der Spitze des vollständigen philharmonischen Orchesters mit der Wiedergabe von Richard

Strauß „Sinfonia domestica“ eine wahre Glanzleistung, die alle Kompliziertheit der Partitur, aber auch alle glühenden Farben des Tonwerkes und seine intellektuelle Konstruktion klar hervortreten ließ. Die Klangzauber des Werkes lassen das philiströse Programm vergessen, das dem Werke unterlegt ist ein Makartsches Prunkgemälde. *Beethovens „Siebte“*, die dem Werk vorausgegangen war, erklang in voller Klarheit und mit feinsten dynamischen Schattierungen, wundervoll der schon Schubertisch angehauchte zweite Satz und das Finale glich einem dionysischen Rausch, der Wagners Bezeichnung für das Werk als „Apotheose des Tanzes“ erfüllte.

Schalk, einst der ausgesprochene Lieblingsschüler Bruckners, bekennt sich alljährlich zu seinem Meister, diesmal mit der Achten Sinfonie. Das Werk, eine der höchsten Emanationen menschlichen Geistes, führt in Regionen, von denen aus gesehen alles andere spielerisch, theatralisch, kleinlich anmutet; es ist die höhere Welt im Vielerlei des Programmes, in das es eingebettet ist! Die Sinfonie, ein Prunkstück des Orchesters und eine bekannte Glanzleistung Schalks löste tiefe Ergriffenkeit und nach dem sieghaften Schluß brausenden Beifall aus. Eine schöne Darbietung von *Mozarts* Es dur-Sinfonie war dem Riesenwerk vorausgegangen.

Nicht geringer war der äußere Erfolg des letzten, von Bruno Walter dirigierten Konzertes, der sein Bekenntnis zu *Mahler* mit dessen lebensfroher Vierten Sinfonie abgab. Es war zum erstenmal, daß im Rahmen der Festspiele ein Mahlersches Werk erklang. Man erinnerte sich der wahrhaften Musteraufführungen der Mozartschen Opern, die Mahler bei den seinerzeitigen Mozart-Festen geboten, die aber nie mehr erreicht wurden.

Auch bei der Wiedergabe dieser Sinfonie spürte man das innere Verhältnis des Dirigenten zu dem Werk, das völlig schlackenlos zur Aufführung kam. Das Sopransolo sang Marie Gerhart mit künstlerischer Vollendung.

Es folgte Mozarts Violinkonzert G dur, von Johann Koncz stilrein wiedergegeben, und als überaus glänzender Abschluß des Konzertes *Webers* „Oberon-Ouvertüre“. Das Zeitmaß des schnellen Teiles war schon an der Grenze der Technik auch der Wiener Philharmoniker und damit der Möglichkeit. Die Wirkung eine zündende, so daß des Beifalls kein Ende sein wollte. Eine Neuheit waren zwei Konzerte des *„Wiener Männergesangvereines* unter Professor *Karl Luze* mit Chören von *Bruckner, Brahms, Hegar, Reiter, Schubert, Schumann, Silcher* und *Johann Strauß*. Die altbewährte Meisterschaft dieser ersten Männerchorvereinigung kam auch hier wieder voll zur Geltung. Im Rahmen des ersten dieser Konzerte spielte *Remy Leskowitz*, ein Schüler der Meisterklasse Professor *Ledwinkas* in Salzburg, *Liszts* „Totentanz“ mit gereifter Technik, aber noch geringem persönlichen Einfühlen.

Neben diesen großen Veranstaltungen waren Solistenabende und Kammermusikvorführungen eingestreut, von denen das Konzert der *Bläservereinigung* der *Wiener Philharmoniker* auf ganz besonderer Höhe stand. Man hörte in gleich vollendeter Ausführung die Serenaden No. 11 und 12 von *Mozart* und das Es dur-Sextett von *Beethoven*.

Ein historisches Kirchenkonzert, von Domkapellmeister *Joseph Meßner* geleitet, brachte Vokal- und Instrumentalwerke alter Salzburger Meister *(Muffat, Bernardi, Biber, Caldara, Michael Haydn)* und *Mozarts* Krönungsmesse sorgfältig studiert zur Aufführung. Außerhalb des Rahmens der Festspiele erklangen im Dome noch beim Gottesdienst mehrere Messen von *Mozart* und *Bruckners* achtstimmige Messe, e moll.

Endlich wurde auf dem Domplatz das Mysterienspiel *„Jedermann“* immer noch als Zugstück geboten. Es ist aber nun reif, in der Versenkung zu verschwinden.

Aus der Ueberfülle des Gebotenen ragen, die Orchesterkonzerte ausgenommen, nur ganz wenige Darbietungen als wahre Musterleistungen hervor. Es ist des Mittelmäßigen und Improvisierten zu viel. Nur eine gründliche Vorarbeit, wie etwa in Bayreuth, kann das Niveau der Darbietungen auf jene Höhe bringen, die den Namen „Festspiel“ auch rechtfertigt. Mehr Qualität als Quantität! *Max Auer.*

*

Stimmaufnahmen bei den Somal

Von Dr. BENNO BARDI

John Hagenbeck hat die nicht nur ethnographisch, sondern auch phonetisch sehr interessante Schau der Somal nach Leipzig gebracht. Die im Osten Afrikas lebenden hamitischen Somal unterscheiden sich von den Negern hauptsächlich durch ihre Größe, durch die nicht plattgedrückte Nase und durch ein weiches, welliges, nicht krauses Haar. Sie stammen, wie wir heute mit Sicherheit schließen können, aus Westasien. Wegen der Nähe Arabiens auf ständigen Verkehr mit diesem Lande angewiesen, sind die Somal früh zum Islam übergetreten. Es war daher nicht überraschend, daß die Stimmaufnahmen und die Aufnahmen ihrer Volksmusik weitgehende arabische Einflüsse zeigten. Wie stolz die Somal auf den von ihnen angenommenen arabischen Ursprung sind, ergab ein Gesang, der den mohammedanischen Schutzheiligen ihres Landes, Ismael Dschiberti, besingt. Obwohl unter britischem, teils italienischem Mandat, fühlen sie sich sehr unabhängig. Während des Weltkrieges verhielten sie sich völlig neutral, wie mir der neugewählte Häuptling Achmed Elmi aus Diridauoa versicherte, aus Liebe zu Deutschland. Achmed Elmi sang mir ein Lied vor, aus der Kriegszeit stammend, das sogar den Wunsch für einen deutschen Sieg ausspricht. Dieses Lied war während des Krieges bei den Somal sehr bekannt. Erstaunlich ferner, von den kleinen Kindern in deutscher Sprache das Deutschlandlied vorgetragen zu hören, das sie während ihres erst dreieinhalb Monate dauernden Aufenthaltes in Deutschland gelernt haben!

Die Männer sangen meist kurze Kriegsrufe, mit denen sie den Kampf beginnen, wenn sie vor dem feindlichen Dorfe erscheinen. Vielseitig waren die Liebeslieder, hauptsächlich lebhaften, nicht lyrischen Charakters. Die Kinderlieder der Frauen haben zwar nichts von der Weichheit der europäischen Wiegenlieder, sind dafür aber rhythmisch sehr interessant. Deutlichen arabischen Einfluß zeigte ein Kinderlied, das die jüngste und anmutigste Frau der ganzen Truppe in den Trichter sang. Diese Schöne, Ardu Abdi genannt, hat vor kurzer Zeit ein merkwürdiges Erlebnis gehabt. Eine ebenso eifersüchtige wie stürmische Rivalin hat ihr die Nasenspitze abgebissen.

Den Aufnahmen gingen schwierige Verhandlungen mit den Somal voraus. Dieselben Erfahrungen wie bei den phonetischen Aufnahmen in Aegypten und im Sudan wiederholten sich. Besonders die Frauen hatten zuerst Angst, in den Trichter hineinzusingen und hielten den harmlosen Apparat, wenn auch nicht für todbringend, so doch mindestens für stimmraubend. Es kam zu lustigen Szenen, als sie ihre eigene Stimme aus dem Trichter hörten. Ein Junge begann zu krähen, alle klatschten voller Freude in die Hände und zeigten erregt mit dem Finger auf den Trichter.

Die Aufnahmen brachten dem phonetischen Archiv interessante neue Rhythmen und Melodien.

MUSIKBRIEFE

Aachen. Am 1. August fand in diesem Jahre erst das letzte Konzert statt aus Anlaß einer Akademikertagung. Mozart stand mit seiner g moll-Sinfonie neben der Sechsten Bruckners. Prof. Dr. Raabe zeigte durch sein kunstgerechtes Zergliedern und Zusammenfügen, daß die scheinbare Willkür dieser Bruckner-Sinfonie in Wirklichkeit ein neues Gesetz ist. — Von den bauenden Gestalten der Ausführenden stetig emporgehoben, wurde die Johannespassion zu einer heiligen Trauerversammlung für den am Morgen des Tages verstorbenen Kapellmeister Fritz Dietrich. Die Solisten (Thomas Denys: Christus, A. Merz-Tunner, Adelheid Wollgarten) waren priesterliche Verkünder an die Menschheit. Karl Erich Jaroschek (Frankfurt a. M.) brachte die Partie des Evangelisten nicht mit dem nötigen Heroismus zu Ende. Drei Sommerkonzerte befriedigten die musikalischen Bedürfnisse des Sommers. Zum 41. Balneologenkongreß gab Dr. Raabe einen Abend von festlichem Gepränge: „Brahms akademische Festouvertüre, Bruckners Adagio aus der Sechsten Sinfonie; Liszts Tasso, das Meistersinger-Vorspiel, die Freischütz-Ouvertüre und der Schlußsatz von Pfitzners „Von deutscher Seele". Das letzte der Hauptwinterkonzerte war ganz Franz Liszt geweiht, dem Künstler, dem Dr. Raabe als Leiter des Liszt-Museums ein besonderer Fürsprecher ist, mit der Faust-Sinfonie, dem 18. Psalm und dem Es dur-Klavierkonzert (gespielt von Walter Gieseking). Das erste Konzert der sommerlichen Veranstaltungen vermittelte uns Konzert- und Theatermusik Rich. Wagners. Eine Faust-Ouvertüre, die fünf Lieder nach Dichtungen von Mathilde Wesendonck, die Giesela Derpsch (Köln) allzu zart im Elsastil sang, endlich das Siegfried-Idyll machten im zweiten Teil den verschiedensten Vorspielen zu seinen Opern Platz. Webers 100. Todestag war Anlaß zum zweiten Sonderkonzert. Neben den kleinen Zierlichkeiten der Orchesterwerke spielte Karl Delseit (Köln) Webers Klaviermusik mit Eleganz und Bravour. Mit dem Konzert von Volkmann trat im letzten Sonderkonzert der neue Solocellist des städtischen Orchesters, Otto Bögner, zum ersten Male vor die Aachener Musikgemeinde; er erweckte die günstigsten Eindrücke. Hervorragende Solisten der letzten Volkskonzerte seien noch kurz erwähnt: Hilde Elgers (Weimar) war im Es dur-Violinkonzert eine Mozart-Spielerin von magischer Gewalt. Lydia Hoffmann-Behrendt (Berlin) zeigte in der Burleske von Strauß unfehlbare Griffsicherheit und wurde auch der programmatischen Empfindung gerecht. Irma Meidling (Hamm) zeigte in den vier Gesängen für Sopran und Orchester von Ernst Kanitz hohe Musikalität in der Ueberwindung der Schwierigkeiten dieser atonalen Schrift. Den humorvollen Schluß gaben: Till Eulenspiegels lustige Streiche. In einem Sonatenabend erzielte Adolf Busch und Rudolf Serkin eine Wirkung, wie sie sonst der Traum beseligend beschwört. — Hans Pfitzners „Der arme Heinrich" folgte den Erstaufführungen an unserem Opernhause. Hans Pfitzner stand selbst am Pult. Die Meistersinger-Regeln wurden eine mit würdiger Gemessenheit behandelte „Freiung". August Griebel (Beckmesser), Hanns Heinz Wunderlich (Hans Sachs) seien unter den Neulingen unserer Oper wegen ihres stilsicheren Auftretens besonders hervorgehoben. Der Ring der Nibelungen in geschlossener Wiedergabe mit Gästen war ein besonderer Ausdruck eines gekräftigten künstlerischen Tatwillens. Den ungeheuren Anforderungen der „drei" Brünhilden zeigte sich Olgo Blomé (Bayreuth) durchaus gewachsen. — Die Geschichte vom Soldaten von Igor Strawinsky blieb für die Zuhörer ein Experiment. Die Aufführung selbst war tadellos. Ganz anders war die Wirkung von: Gianni Schicchi, von Giacomo Puccini. Mit Cosi fan tutte setzte die Intendanz dem diesjährigen Spielplan die Krone auf. Reinhold Ockel, der Schöpfer des Dekorativen, traf das Unwirkliche, ja Parodistische der Buffo-Oper ausgezeichnet. Das Orchester unter Karl Dammer sang Melodien von berückender Schönheit. Das Gastspiel Barbara Kemp und Max von Schillings in Tristan und Isolde war schier das Bühnenereignis dieses Jahres. Eine einmalige Aufführung des Troubadour gab Maria Olszewska Gelegenheit, die Zigeunermutter Acuzena mit außergewöhnlicher dramatischer Kraft darzustellen. Spieloper und Operette fanden würdige Vertreter in: Das Glöckchen des Eremiten, Schwarzwaldmädel und Zigeunerbaron. — Eine Uebersicht über die Riesenarbeit, die die Verantwortlichen geleistet haben, ergibt folgende Zusammenstellung: Es fanden statt 314 Abendvorstellungen, 36 Nachmittagsvorstellungen, 13 Morgenfeiern. Davon waren Opernvorstellungen 118, Operettenvorstellungen 53, Schauspielvorstellungen 179. Es wurden in Oper und Operette 21 Werke deutscher Meister in 141 Aufführungen und 6 Werke ausländischer in 34 Aufführungen gegeben. Davon waren 4 Erstaufführungen und 23 Neueinstudierungen. *Andreas Schiffer.*

*

Beuthen (O.-S.). Der Beuthener Singverein (Paul Jaschke) und der Beuthener Madrigalchor (Georg Kluß) widmeten ihre letzten Konzerte moderner Musik. Damit war für ein in Oberschlesien recht schwer Wurzel schlagendes Musikgebiet uneigennützigste Pionierarbeit geleistet. Der Singverein brachte am ersten Abend Schönbergs „Friede auf Erden" mit gutem Erfolge heraus. Der Schwierigkeiten dieses Werkes konnte der auf konservativem Boden stehende Verein fast restlos Herr werden. Der Pianist Paul Schramm zeigte mit Werken von Bach-Busoni, Prokofiew, Ravel, Debussy, de Falla seine feinsinnige Einstellung für die Moderne auf. Zwei weitere Abende galten dem Wirken Richard Wetz', einem gebürtigen Oberschlesier. Wetz, der seine Kompositionen z. T. selbst betreute, konnte in seinen Chorwerken (Geistliche Gesänge, der dritte Psalm, Hyperion) mehr überzeugen als in seinen Liedern und der Sinfonie Op. 40. Letztere machte trotz Aufgebot allergrößter Mittel infolge des Abhandenseins einer großen inneren Steigerung den Eindruck geistreichelnder Leere. Als Solist setzte sich Groß (Breslau) mit dem Aufgebot ansprechender Stimmittel aufs wärmste ein. — Der Madrigalchor wartete mit einem Abend zeitgenössischer oberschlesischer Komponisten auf und beschritt heiß umkämpfte Atonalik Das Programm enthielt Werke von Gratza (Violinsonate), Heiduczek („Nachtlied", Präludium für Solo-Violine, Gigue für Klavier), Kauf (Chor, Lieder), Kluß (Chorsuite „Chinesische Tageszeiten"), Lubrich (Kammermusik, Chöre). — Vasa Prihoda enttäuschte diesmal infolge der Armseligkeit seines Programms. — Bertha Kiurina dagegen wirkt, auch wenn sie — neben köstlichen Liedern und Arien — irgend einen Strauß-Walzer paraphrasiert. — Ansonsten liegt auf dem Konzertleben Oberschlesiens das lähmende Moment wirtschaftlicher Beklemmung, die Aussicht auf ein Aufkeimen oberschlesischer Kunstübung stark verdüsternd. *G. Kl.*

*

Chemnitz. Karl Hoyer, unser Jakobi-Organist, ist als Lehrer für virtuoses Orgelspiel und Tonsatzlehre an das Leipziger Konservatorium gegangen. In einem Abschiedskonzerte huldigte er den Meistern, mit denen er nicht nur technisch, sondern auch in erster Linie seelisch verbunden ist: Bach (Passacaglia und Fuge in c), Reger (Tokkata und Fuge in D) und Karg-Ehlert (Chaconne und Tripelfuge mit Choral, op. 73). Mit klanglich fein durcharbeiteter Aufführung zweier Motetten (op. 32) würdigten Professor Fr. Mayerhoff und sein Jakobi-Kirchenchor den Scheidenden als Komponist, der auch hier eine Tonsprache eigenen Gepräges findet, bei der allerdings Bedenken ob des „Allzuweltlichen" nicht ausbleiben konnten. Die gedrängt gefüllte Kirche bewies die „Volkstümlichkeit", der sich Hoyer in Chemnitz erfreute. (Vergl. d. Auff. über „Chemnitzer Komponisten" im 1. Dezemberheft des Jahrganges 1926!) — Werden wir Chemnitzer mit dem Ausbleiben der Hoyerschen Orgelabende bald eine Lücke in unserem Musikleben spüren, versucht auf anderem Gebiete Kapellmeister A. Thiemann mit seinem „Philharmonischen Orchester" eine Lücke zu beseitigen, indem er Volkssinfoniekonzerte in einem vom Innern der Stadt abseits gelegenen, vornehmlich von Arbeitern bewohnten Viertel veranstaltet. Ob das Bedürfnis dazu wirklich vorhanden ist und ob es in der äußeren Form des ersten Konzertes gestillt werden kann, wird die Zukunft lehren müssen. Rein künstlerisch genommen stand das Konzert mit Beethovens Siebenter, Webers Oberon-Ouvertüre und Liszts „Les Préludes" trotz mancher Unausgeglichenheiten der einzelnen Klanggruppen auf beachtlicher Höhe, zumal Fr. Zohsel vom Stadttheater mit der Gralserzählung und dem Preislied wesentlich zum Erfolge beitrug. *W. R.*

*

Magdeburg. Die städtischen Bühnen Magdeburgs werden in der Spielzeit 1926/27 nicht nur im großen Hause, dem

Stadttheater, Opern geben, sie wollen vielmehr auch das kleine Haus, das Wilhelm-Theater, zu Aufführungen mit Musik heranziehen. Ein Anfang wurde bereits früher gemacht. Doch sah man bisher aus verwaltungstechnischen Gründen davon ab, in beiden Theatern einen gemischten Spielplan zu bieten. Auf Betreiben der großen Besucherorganisationen, Volksbühne und Bühnenvolksbund, werden wir nun vom September ab die große Oper im Stadttheater sehen, während das Wilhelm-Theater der Kammeroper vorbehalten bleibt. Der Plan des Schauspieles steht zurzeit noch nicht fest. Für die Oper sind in Aussicht genommen: „Nicodemus" von Hans Grimm *(Uraufführung)*, Strawinskys „Petruschka", Bartoks „Holzgeschnitzter Prinz" und Verdis kürzlich in Dresden in der Bearbeitung von Werfel neu erstandene „Macht des Schicksals". Von Mozart: „Entführung", „Figaro", „Don Juan", „Cosi fan tutte" und „Zauberflöte". Für das Frühjahr ist eine zyklische Aufführung dieser Werke geplant. Von Weber gibt es den völlig neu ausgestatteten „Oberon". Von Marschner den „Vampyr" in Pfitzners Bearbeitung. Dazu den „Barbier von Bagdad" von Cornelius, Nicolais „Lustige Weiber", Donizettis „Lucia di Lammermoor". Richard Wagner ist vertreten mit „Holländer", „Tannhäuser", „Rheingold", „Walküre", „Siegfried", „Götterdämmerung", „Tristan" und den „Meistersingern", Richard Strauß mit der „Elektra". Schließlich sind vorgesehen „Hoffmanns Erzählungen", Puccinis „Toska", d'Alberts „Tote Augen" und „Samson und Dalila" von Saint-Saëns. In der Operette aber gibt es die „Schöne Helena" von Offenbach und die „Nacht in Venedig" von Johann Strauß. Dr. *G. Sch.*

*

Recklinghausen. Nach der Aufhebung der Ruhrbesetzung regt sich in unserer Gemeinde stärker denn je das musikalische Leben. Spiritus rector dieses erfreulich kräftigen Pulsschlages ist der städtische Musikdirektor Franz Plantenberg. Seiner Initiative war es zunächst zu danken, daß mit der Schaffung eines städtischen Saalbaues endlich Ernst gemacht wurde, zumal die Bevölkerung lange Zeit wegen Inanspruchnahme des Kaisergarten-Konzertsaales durch die Franzosen jeden musikalischen Genuß entbehren mußte. Die Weihe des nun erfolgten schmucken Umbaues wurde durch die Veranstaltung eines mehrtägigen Musikfestes vollzogen. Im Mittelpunkt des Interesses stand der Neubau einer modernen Konzertorgel, die von der bekannten Firma Walcker (Ludwigsburg) mit 80 Registern und 5684 klingenden Stimmen (außer der Orchester - Celesta mit 61 Stahlplatten) errichtet wurde. Charakteristisch an dem Werk ist der Einbau einer großen Zahl „alter Register", die zum Teil genaue Kopien nach alten Meisterorgeln sind. Wertvolle Handhabe zur Durchführung des Planes bot der Breitkopfsche Nachdruck des 1618 erschienenen Buches „Syntagma musicum" von Praetorius. Das Instrument weist 17 solcher alten Register auf, und zwar 6 nach Silbermann, ebensoviel nach Praetorius und 5 nach der Lüneburger Orgel in St. Johannes. Mehr als 1500 Vormieter waren Zeugen, als der ausgezeichnete Kölner Domorganist Hans Bachem die Zunge der Orgel mit anspruchsvollen Kompositionen von Bach und Reger löste. Melodiezeichnung, Farbenspiegelung und Dynamik befriedigten höchste Ansprüche. Auch Gerard Bunk und Alfred Sittard liehen dem kostbaren Instrument ihre hohe Kunst und erbauten viele Hörer. Für die Orchesterdarbietungen des Musikfestes war der städtische Instrumentalkörper Essens bei einer Verstärkung durch Mitglieder des Bochumer Orchesters verpflichtet. Mit ihm brachte Plantenberg als Verehrer Regers und berufener Hüter seines Vermächtnisses die vaterländische Ouvertüre und die Mozart-Variationen. Zur Deutung der Altrhapsodie von Brahms waren Ilse Möller-Gerlach (Bonn) und der tüchtige Männergesangverein „Eintracht" aufgeboten. Der zweite Abend war der „Eintracht" anläßlich der Feier ihres 50jährigen Bestehens eingeräumt. Hier wagte Plantenberg die Bekanntgabe wenig gesungener schwerer Chöre von Cornelius, Hiller, Bruckner und Kaun, deren gewissenhafte Ausführung dem ernsten Studium und der Leistungshöhe des Vokalkörpers das beste Zeugnis ausstellte. Mitwirkender Solist war Karl Erb, der in Liedern von Schubert und Wolf siegte. Den markanten Schlußstein der Festtage setzte die Wiedergabe der Neunten von Beethoven unter Heranziehung der Musikvereine Recklinghausen, Gladbeck und des Männergesangvereins „Eintracht". Das Soloquartett war bei Henny Wolf, Ilse Möller-Gerlach, Ludwig Heß und Albert Fischer bestens aufgehoben. Ein weiteres Sinfoniekonzert beschenkte die Konzertgemeinde gewinnbringend mit Brahms' Erster Sinfonie. Konzertmeister Grevesmühl (Duisburg) spielte Beethovens D dur-Violinkonzert in klassisch gerichteter Auslegung. Feine Stimmkultur führte der Muckermannsche Frauenchor (Münster) gelegentlich der Darbietung von Mariengesängen ins Feld. Ein Ereignis besonderer Klasse war das Erscheinen des Kölner Domchores, der unter dem Stab des Domkapellmeisters Prof. J. Möllers Chöre alter Meister aus der Zeit um Palestrina, Rheinbergers a cappella-Messe für achtstimmigen Doppelchor und zwei Weisen von Bruckner feinsinnig zum Leben weckte. Als vorbildlichen Bach-Spieler lernte man den Direktor der Kölner Hochschule für Musik, Walter Braunfels, schätzen. *Max Voigt.*

*

Zürich. Die neue Spielzeit des Stadttheaters brachte als verspätete Weber-Feier den neueinstudierten „Freischütz". Als Einleitung ließ man Wagners Trauermusik über Euryanthenmotive erklingen, eine gut gemeinte Aufmerksamkeit, die heute, wo wir weniger den Toten beweinen, als seiner lebendigen Werke uns freuen wollen, nicht so recht in den Rahmen passen wollte. Kapellmeister Denzler leitete die Oper mit feuriger Hingabe, das „Romantische" vielleicht etwas zu sehr in auffälligen Dehnungen der langsamen Tempi suchend. Jedenfalls stand der musikalische Teil der Aufführung auf sehr schöner Höhe, auch von seiten der neuverpflichteten Sänger; ebenso konnte man sich die neugeschaffenen Bühnenbilder unseres Theatermalers Isler wohl gefallen lassen. Der neue Spielleiter A. Hofmann aber läßt befürchten, daß ihm Romantisch-Fantastisches nicht liegt. Die Erscheinungen, das Gespenster- und Teufelswesen im Freischütz sind kein Ausstattungsblendwerk, das man einfach streichen kann. Samiel ist eingeschrumpft zur wesenlosen Stimme, Mutter und Agathe in der Wolfsschlucht fallen, als nur in Maxens Fantasie befindlich, weg, ebenso der Spuk beim Kugelgießen und das wilde Heer. Die Volkssage verträgt nun einmal keine Vernünftelei! Bei mitternächtlichem Gewitter Kugeln gießen, ist ihr kein unsühnbares Verbrechen. Wer aber das wilde Heer sieht, es gar herbeiruft, schließt sich aus christlicher Gemeinschaft aus. (Ganz abgesehen davon, daß nur noch der Wissende die musikalische Darstellung der wilden Jagd versteht — Wolken bellen weder, noch stoßen sie in Hörner!) Hier handelt es sich nicht um Requisiten, die man in die Rumpelkammer wirft: mit ihnen zieht man ihrem Gegenspiel, dem Eremiten, der sittlichen Gewalt, den Boden unter den Füßen weg. Wir sind doch hoffentlich noch nicht so altklug, daß wir die Typen der Volkssage nicht einmal mehr als bedeutungsvolle Symbole vertrügen! Und der Film ist sicherlich imstande, alle Mängel früheren Bühnengeisterwesens zu beseitigen! Als zweite Neueinstudierung begrüßte man die alte, als Kontrast wieder recht unterhaltsam gewordene „Weiße Dame" unter Kapellmeister Conrads frischlebendiger Leitung. Ueber das neuverpflichtete Personal mehr, wenn es sich des öfteren bewährt hat. An tüchtigen früheren Kräften sind uns geblieben: Maria Engel (Weiße Dame), Maria Mülkens (Amme), Schmid-Bloß (Kaspar und Gaveston). *Anna Roner.*

KLEINE MUSIKBERICHTE

Baden-Baden. Der noch immer in Deutschland einzigartige exklusive Charakter des hiesigen Kurlebens mit seiner patriarchalischen Familientradition hat wieder einmal ein Kunstereignis besonderen Stiles gezeitigt. In der schönen russischen Sturdzakapelle, die von jeher eines der Wahrzeichen der den lieblichen Ort umhegenden Waldberge ist, veranstaltete das Quintett des russischen Metropoliten (Paris) ein Konzert, das ausschließlich liturgische a cappella-Werke der neueren russischen Musikliteratur enthielt. Trotzdem das Programm uns immer nur die Leitverse der Gesänge verriet, während wir den russischen Originaltext nicht verfolgen konnten, gleichwohl versenkte uns das Quintett der ineinander verwobenen Stimmen impulsiv in den jeweiligen Gehalt der Worte. Besonders stark ergriffen wurden wir von Gesängen von Leroff („Wahrhaft würdig ist es, Dich selig zu preisen") und einem Ave Maria-Sang von Archangelski, der seltsam abendländisch schlicht von Herzen zu Herzen drang. Obwohl die weiblichen Stimmen hie und da ein wenig „überintonierten"

während die Bässe fast übermäßig den kleinen weihevollen Raum durchschütterten, wußte der Dirigent, Herr N. Afonski, doch dem Ganzen Rundung und Ausgleich zu geben.

*

Bamberg. Die von dem vielversprechenden jungen Komponisten Karl Schäfer gegründete Bamberger Madrigalvereinigung veranstaltete im kleinen Garten des bekannten alten Böttinger-Hauses eine Nachtmusik mit Werken von Thallis, Dowland, Locatelli, Dedekind, Hurlebusch, Rathgeber und anderen. Klanglich besonders reizvoll erwies sich ein aus dem Neupertschen Klaviermuseum zur Verfügung gestellter Hammerflügel. Die eigenartig schöne Veranstaltung zeitigte bei Publikum und Presse einen außerordentlichen Erfolg. *A. O.*

*

Witten (Ruhr). Nach dem langen Zeitraum der Ruhrbesetzung fand hier Anfang November vergangenen Jahres wieder einmal ein Konzert des Musikvereins statt. Die Tatsache, daß jetzt vor die Kunstgemeinde in Musikdirektor Gustav Classens, einem Schüler Abendroths, ein junger Dirigent als Hüter des Erbes Schulz-Dornburgs trat, hatte das Interesse der Musikfreunde an der Veranstaltung günstig beeinflußt. Er gab seine Visitenkarte mit Webers Oberon-Ouvertüre, Beethovens Siebenter und Mendelssohns Violinkonzert in e moll (Lotte Hellwig-Köln) verheißungsvoll ab. Ausführender Instrumentalkörper war das städtische Orchester zu Bochum. Die erste Chorleitungstat Classens' war die Wiedergabe des Händelschen Oratoriums „Judas Makkabäus". Der Musikverein und das Bochumer Orchester dienten seiner Absicht im Verein mit den frischen Knabenstimmen des Realgymnasiums hingebungsvoll. Eine bemerkenswerte Steigerung der Auslegungsqualität wurde während der Aufführung von Suters „Le Laudi" kund, wozu das Bonner Orchester für den Begleitpart herangezogen war. Erwähnenswert ist noch ein Kammermusikabend, der Gustav Classens (Klavier) und Lotte Hellwig (Violine) Gelegenheit gab, ihre innere Verwandtschaft zu Beethovens und Richard Straußens intimer Kunst aufzuzeigen. Bei Hindemiths Sonate war der Eindruck zwiespältig trotz einer sauberen Wiedergabe. *Max Voigt.*

BESPRECHUNGEN

Bücher

Musikseminar. Grundlinien der Musiklehre in Einzelheften zur ersten Orientierung, je mit einem Anhang prüfender Fragen, von Dr. Hermann Bäuerle, Verlag C. Grüninger Nachf. Ernst Klett-Stuttgart.

Heft 5: Musikalische Formenlehre, 53 S., Mk. 1.50.
Heft 7: Chordirektion, 36 S., Mk. 1.20.
Heft 9: Orgelspiel mit Orgelkunde, 51 S., Mk. 1.50.

Der bekannte Palestrina-Herausgeber und Leiter des Ulmer Musik-Konservatoriums unternimmt in dieser, auf 16 Hefte berechneten Sammlung den Versuch, in allereinfachster Form einen Lehrgang durch die verschiedenen Elementargebiete der Musik zu bieten. Bekanntlich ist ja nichts schwieriger, als wissenschaftliche Dinge so klar und einfach zu behandeln, daß sie jeder verstehen kann; dem Verfasser ist es aber gelungen, in anregender, lebendiger Darstellung eine allererste Einführung zu geben. Die „Formenlehre" vermeidet sehr glücklich allen wissenschaftlichen Ballast und führt sofort in die Praxis; die Chordirektion bringt manches besonders für einfache Verhältnisse (Kirchenchöre!) Beherzigenswerte, „Orgelspiel und Orgelkunde" kann natürlich rein theoretisch nicht gelehrt werden, daher ist dieses Heftchen als Beigabe zu einer zu benutzenden Elementar-Orgelschule anzusehen. *H. K.*

*

Für die Violinspieler. Die im Folgenden genannten drei kleineren Schriften: 1. *A. L. Saß:* Das Geheimnis, auf der Violine und dem Violoncello einen schönen, blühenden Ton zu bekommen; 2. *P. Stoeving:* Das Wie und Warum der Grundregeln des Violinspiels; 3. *L. Schmidl:* Geigentechnische Offenbarungen, — sämtlich bei Bosworth & Co. erschienen zum Teil auch schon in neuer Auflage vorliegend, geben dem Geiger Aufklärung und Belehrung darüber, wie er es anzustellen hat, den besten Nutzen aus seiner auf mechanische und technische Uebungen verwendeten Zeit zu ziehen. Abgesehen vom Titel — NB! Was aller Welt kundgegeben wird, ist kein „Geheimnis" und „Offenbarungen" kann nur ein überirdisches Wesen de nMenschen geben —, findet man sich vom Inhalt dieser von erfahrenen Pädagogen verfaßten Anleitungen, die zwar nicht dasselbe sagen, aber denselben Zweck ins Auge fassen, recht befriedigt. Hier wie dort lassen sich goldene Körner herauspicken. Stoeving hat eine systematische Art der Darstellung, bei der in aller Kürze viel gesagt ist, L. Saß bedient sich eines populären Tones (beiläufig gesagt: warum schreibt er stets vom Individium, das erinnert doch stark an den Polizeiberichtstil?), *Schmidl* greift über das Geigentechnische hinaus und spricht auch Gedanken über das Ueben überhaupt, über das Gedächtnis usw. aus. *A. Eisenmann.*

*

La Mara: An der Schwelle des Jenseits. Letzte Erinnerungen an die Fürstin Car. Sayn-Wittgenstein. Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel. 54 S.

La Mara will in diesen Schriftblättern, die zugleich ein Ausdruck des Dankes und der Pietät gegenüber der ihr nahe befreundeten, nunmehr verewigten Fürstin Marie Hohenlohe sein sollen, ein letztes klärendes Wort in der Frage von Liszts und der Fürstin Wittgenstein römischem Schicksal sprechen, um die noch bestehenden Schleier zu lüften, wohl auch um den verschiedenen, oft widerspruchsvollen Lesarten bisheriger Darstellung autoritativ entgegenzutreten. Man erfährt denn auch manch wissenswerte Einzelheit, das ein oder andere Novum, daneben Altbekanntes und Oft-Wiederholtes, oder vom eigentlichen Thema abschweifende Erörterrungen, aber das Wesentliche der in Frage stehenden Begebnisse erscheint uns doch auch hiernach noch nicht mit einwandfreier Tatsächlichkeit sichergestellt. Es bleibt ein, wenn auch verdienstlicher und willkommener *Beitrag*, ein Versuch, dessen Geltung von der subjektiven Bedingtheit persönlicher Meinung abhängig ist. Dafür kann auch die elegische Mollstimmung der Blätter charakteristisch sein, die nach Aussage der Autorin „die Ergebnisse vertrauter Unterredungen, Erörterungen, Lesungen an langen, unvergeßlichen Winterabenden enthalten ... uns die Gegenwart weihend durch geheiligte Erinnerungen der Vergangenheit." — Wie sehr daher die Schrift jedem Freund dieser Zeitepoche eine angenehme, willkommene Lektüre zu sein vermag, — der exakten Liszt-Forschung wird sie nur eine Quelle zweiter Hand bedeuten, weil sie keine erschöpfende Aufdeckung und aktenmäßige Erfassung des Tatsachenmaterials erbringt. Sie stützt sich im wesentlichen auf mündliche Ueberlieferung und mittelbare Erfahrung, auf Gedächtnis, Eindrücke, Erinnerungen und selbständig gewonnene Ueberzeugung seitens einer zwar höchst interessierten und nahestehenden, aber eben deshalb auch durchaus nicht ganz unbeeinflußten und unvoreingenommenen Persönlichkeit. Zur näheren Ausführung und Begründung dessen ist hier nicht der Raum. — Es bleibt mithin die endgültige Bereinigung der mannigfach schwebenden Fragen auch jetzt noch weiterer Forschung vorbehalten, womit wir die außerordentlichen Verdienste La Maras um die Liszt-Kunde durchaus nicht herabsetzen wollen. Im Dienste ihrer Ideale hat sie auch hier zur Verteidigung wie zur Verherrlichung ein letztes Mal in warmempfundenen, dankerfüllten Worten die Feder ergriffen, wie um Abschied zu nehmen von einer Welt versunkener Zeit und längst entschwundenen Glanzes. — An Kleinigkeiten seien berichtigt: S. 11: 8. (nicht 7.) April nach deutscher Zeitrechnung; S. 29: Testament vom 14. (nicht 4.) September; S. 41: 1857 (nicht 1855) als Jahr der Wiederverheiratung Fürst Wittgensteins. *Lossen-Freytag.*

Musikalien

Joseph Haydn: Drei Klaviersonaten, herausgegeben von Carl Prohaska.

Klavierwerke der Hochromantiker, ausgewählt und bezeichnet von Kurt Schubert.

Altwiener Tänze, fürs Klavier frei bearbeitet von Hans Gál. Sämtlich bei J. G. Cottasche Buchhandlung Nachf., Stuttgart und Berlin.

In dieser neuen Folge von Klavierwerken des bekannten Verlags ist eine wirklich begrüßenswerte Auswahl getroffen. Carl Prohaska macht drei famose Sonaten von Haydn, die bis jetzt

nur in der großen Haydn-Ausgabe enthalten waren, der Allgemeinheit in sorgfältiger Bearbeitung für die Praxis zugänglich. Kurt Schubert stellt anmutige und wohlklingende Klavierstücke von H. Götz, A. Jensen, A. Henselt, St. Heller und J. Raff zusammen, während uns Hans Gál mit freien Bearbeitungen von prächtigen Altwiener Tänzen (fast ausnahmslos aus der Orchesterpartitur) bekannt macht. Der Klaviersatz dieser Bearbeitungen erfordert allerdings einen ziemlich gewandten Spieler, da Gál vom orchestralen Klang möglichst viel durch volltönend-weitgriffiges Spiel aufs Klavier herüberzunehmen sucht.

*

C. M. von Weber: Erste große Sonate Op. 24 C dur. Rondeau brillant Op. 62 Es dur. Aufforderung zum Tanz Op. 62 Des dur. Polacca brillant Op. 72 E dur. Bearbeitet von Franz Liszt. Ebenda.

Die hier vorliegenden Ausgaben Weberscher Klavierwerke durch Meister Fr. Liszt sind heute noch vorbildlich in ihrer gut erkennbaren Unterscheidung von Originalem und mit Maß und Ueberlegung Hinzugefügtem. Einzig über die wenigen beigefügten Varianten ist die Zeit hinweggeschritten, doch ist es auch heute noch von Interesse, zu sehen, wo und wie ein Klavierkenner vom Range Liszts in den originalen Klaviersatz eingriff.

KUNST UND KÜNSTLER

Aachen. Im Stadttheater sollen *Dittersdorfs* „Doktor und Apotheker", *Webers* „Abu Hassan", *Lortzings* „Opernprobe", *Marschners* „Vampyr" und *Götz'* „Widerspenstigen Zähmung", neu wiederaufgenommen werden. An Neuem plant man: *Strauß'* „Intermezzo", *S. Wagner* „An allem ist Hütchen schuld", *Schillings* „Mona Lisa", *Pfitzner* „Palestrina", *Hindemith* „Cardillac".

Antwerpen. Die flämische Oper eröffnet ihre Spielzeit mit *Wagners* „Lohengrin", dann sollen auch Richard *Strauß* mit „Salome", *d'Albert* mit „Tiefland" folgen, ebenso neue Einstudierungen der „Zauberflöte", „Tristan und Isolde" und „Fliegender Holländer".

Barmen-Elberfeld. Der Arbeitsplan der Vereinigten Stadttheater enthält an Neuem: *Puccini* „Turandot", *Hindemith* „Cardillac", *Janacek* „Jenufa", ferner Werke von *Pfitzner*, Siegfried *Wagner, Weill, Gnecchi* (Cassandra), *Verdi.* Die musikalische Oberleitung führen jetzt Franz *v. Hoeßlin* und Operndirektor Fritz *Mechlenburg.* — Die Konzertgesellschaften von Barmen-Elberfeld unter F. v. Hoeßlin bringen folgende Neuheiten: *Honegger* (König David), *Haas* (Rokoko-Variat.), *Reger* (100. Psalm und Vaterländische Ouvertüre), *Ambrosius* (III. Sinfonie), *Pfitzner* (Klavierkonzert), *Kaminski* (Magnificat, Choralsonate für Orgel, Introitus und Hymnus), *Hindemith* (Kammermusik Nr. IV), Rich. *Strauß* (Couperin-Suite).

Basel. Das Stadttheater verspricht für die Spielzeit: *Rameau* „Hippolyt und Arizia", *Cimarosa* „Die heimliche Ehe", *Verdi* „Die Macht des Schicksals", *Pfitzner* „Christelflein" und *Hindemiths* „Cardillac".

Bremen. In den von Generalmusikdirektor Prof. Ernst *Wendel* geleiteten philharmonischen Konzerten werden folgende für Bremen neue Werke zur Aufführung kommen: Walter *Braunfels,* Präludium und Fuge für großes Orchester, Arthur *Honegger,* Chant de joie; Kurt *Atterberg,* Konzert für Violoncello und Orchester; J. *Strawinsky,* Suite für kleines Orchester; S. *Prokofieff,* Marsch aus der Oper „Die Liebe zu den drei Orangen", von älteren Werken Gustav *Mahler,* Siebente Sinfonie; *Pergolese,* Konzert für Streichorchester; *Reger,* Serenade in G dur; *Mozart,* Rondo für Klavier und kleines Orchester, von Chorwerken *Bachs* Kantate „Der zufriedengestellte Aeolus".

Dessau. Im Friedrichstheater soll die komische Oper „Maruf" von Henri *Rabaud* und Kurt *Atterbergs* „Wogenroß" zur Uraufführung kommen; weiter sind geplant: *Braunfels* „Don Gil von den grünen Hosen", *Strauß* „Intermezzo", *Gnecchi* „Cassandra", *Wellesz* „Alkestis" und „Achill auf Skyros", Ballette von *Atterberg, Ambrosius* und *Sibelius.*

Dortmund. Die Oper sieht für 1926/27 an Neuem vor: „Der Geiger von Gmünd" von *Rosenberg* (Uraufführung"), „Palestrina" von *Pfitzner,* „Kleider machen Leute" von *Zemlinsky,* *Puccinis* „Turandot", „Dalibor" von *Smetana* und *Ettingers* „Juana".

Köln a. Rh. Die zwölf großen Konzerte der Kölner Konzertgesellschaft (Prof. Hermann *Abendroth*) bringen an Neuheiten von *Honegger* „Pacific 231", *Kletzki* „Vorspiel zu einer Tragödie", *Krenek* „Klavierkonzert", *Hindemith* „Konzert für Orchester", *Szymanowski* „Violinkonzert Nr. 1", *Trapp* „II. Sinfonie", *Schoeck* „Dithyrambe" für Doppelchor und Orchester, *Bischoff* „Rondo", *Debussy* „Klavierkonzert", *Mussorgski* „Eine Nacht auf dem kahlen Berge", *Reger* „Romantische Suite", *Glazounoff* „Violinkonzert", *Ravel* „La valse" und als Uraufführung die neue „Große Messe in c moll" für Chor, Knabenstimmen, Soli, Orgel und Orchester von Walter *Braunfels.*

Leipzig. Die Oper bringt *Ettingers* „Clavigo" zur Uraufführung, ferner „Johnny spielt auf" von *Krenek,* „Das Zauberwort" von *Ravel,* „Alcina" von *Händel, Janacek* „Jenufa", *Schillings* „Mona Lisa", *Pergolesi* „La serva padrona", *Schenk* „Dorfbarbier".

Lübeck. Im Stadttheater sollen *Verdis* „Macbeth", *Händels* „Xerxes", *Mozarts* „Titus", *Mussorgskis* „Boris Godunoff", *Overhoffs* „Mira", *Puccinis* „Turandot", *Stephans* „Die ersten Menschen" und *Weismanns* „Leonce und Lena" zur Aufführung kommen.

Oldenburg. Das Landestheater steht an Neuheiten vor: *Händel* „Acis und Galathea", *Debussy* „Pelléas und Mélisande", *Mussorgski* „Der Jahrmarkt von Sorotschintsi", *Puccini* „Turandot" sowie *Hindemiths* „Cardillac" und „Nusch-Nuschi".

Stuttgart. Die Sinfoniekonzerte des Landestheaterorchesters unter Generalmusikdirektor Prof. Carl *Leonhardt* bringen an Neuheiten: *Honegger*: 3 Orchesterstücke, *Hindemith*: Konzert für Orchester op. 38. G. *v. Keußler*: Sinfonie d moll, W. *Kempff*: Klavierkonzert b moll, A. *Kusterer*: Sinfon. Gesänge, E. *Straeßer*: VI. Sinfonie, M. *Trapp*: Violinkonzert.

Wien. In der Staatsoper sind für die Saison 1926/27 folgende Erstaufführungen vorgesehen: *Puccini*: „Turandot" (in doppelter Besetzung), *Verdi*: „Die Macht des Schicksals". *Ravel*: „L'enfant les sortilèges" („Das Zauberwort"). Deutsche Uraufführung. *Hindemith*: „Cardillac". *Korngold*: „Das Wunder der Heliane". — Das Ballett wird gleichfalls mehrere Novitäten bringen. Als erste „Das lockende Phantom" von Franz *Salmhofer.*

Zürich. Der Arbeitsplan des Stadttheaters sieht an Neuheiten vor: *Honegger* „Judith", *Strawinski* „Petruschka", *Wolf-Ferrari* „Das Liebesband der Marchesa", *Kalman* „Die Zirkusprinzessin" und „Herbstmanöver", ferner *Flotow* „Fatme", *Gluck* „Die Pilger von Mekka" und „Orpheus", *Gounod* „Arzt wider Willen", *Verdi* „Die Macht des Schicksals", *Götz* „Der Widerspenstigen Zähmung", *Mozart* „Cosi fan tutte" und „Idomeneo", *Schoeck* „Don Ranudo", *Strauß* „Elektra" u. a. Eine Stagione d'Opera Italiana wird u. a. *Puccinis* „Turandot" aufführen.

— Der *Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer* hält seine diesjährige Hauptversammlung vom 7. bis 11. Oktober in *Halle* ab. An musikalischen Aufführungen sind u. a. geplant: Busonis „Turandot", Händels „Acis und Galathea" (szenisch), Orchesterwerke von G. Schumann und Reznicek.

— In den unter Leitung von Kapellmeister Max *Sinzheimer* (Mannheim) stehenden Konzertveranstaltungen sind folgende Erst- bezw. Uraufführungen für den Winter 1926/27 vorgesehen: *Händel,* Wassermusik, *Scalero,* Suite für Streichquartett und Streichorchester, *Debussy,* Danses (Klavier und Streicher). — Joseph *Haas,* Tanzlied-Suite, Erwin *Lendvai,* Ritornello, Julius *Weismann,* das Strandkloster (Männerchor und Orchester). — *Krenek,* Jahreszeiten, *Grabner,* Kammerchöre, Otto R. *Frank,* mehrstimmige Gesänge, *Thomas,* Messe in a. — In Frankfurt/Main: *Monteverdi—Orff,* Lamento d'Arianne, *Kaminski,* Concerto grosso, *Braunfels,* Die Ammenuhr.

— Der Münchner Komponist Friedrich *Haag* hat die Partitur zu einer heiteren Oper, betitelt: Der Kristalldeuter, vollendet, die im Laufe des Winters zur Uraufführung kommen wird.

— Die Internationale Polizeiausstellung in *Berlin* wird die Aufführung eines von Herbert *Eulenberg* verfaßten und von E. N. v. *Reznicek* im Auftrage des Preußischen Ministeriums des Innern mit Musik versehenen Scherzspiels, „Die Polizei" bringen.

— Der Münchner Komponist Theodor *Huber-Anderach* hat eine Ballett-Pantomime, Notturno allegro, geschrieben.

— *Kreneks* neue Oper „Johnny spielt auf", Text vom Komponisten, ist vom Stadttheater Hamburg zur Uraufführung erworben worden. „Sprung über den Schatten" kommt am Deutschen Theater in Brünn zur Aufführung.

— Joseph *Krips*, dem Nachfolger Ferdinand Wagners am Badischen Landestheater in Karlsruhe, ist die Leitung der Opern-Festspiele in Baden-Baden übertragen worden.

— Dr. Ludwig *Rottenberg*, der seit einem Menschenalter als Kapellmeister am Frankfurter Opernhaus wirkte (Brahms und Bülow hatten ihn dahin empfohlen), ist unter allerhand Ehrungen in den Ruhestand getreten.

— Richard! *Strauß* wird im Oktober in der! Berliner Staatsoper mehrere eigene und Wagnersche Werke dirigieren; auch Dr. Karl *Muck* wird diesen Winter dort wieder die Aufführung Wagnerischer Dramen leiten.

— Artur *Honegger* soll gegenwärtig an einer sinfonischen Dichtung schreiben, zu der ihn ein amerikanisches Fußball-Match inspiriert hat.

— Richard *Greß* (Stuttgart) hat soeben ein neues Werk vollendet, das für die Jahrhundertfeier des Reutlinger Liederkranzes (Ferd. Binz) zur Uraufführung angenommen wurde: „Hymne an die Göttin der Harmonie" (Friedrich Hölderlin) für Sopran- und Baritonsolo, 4—8stimmiger Frauen- und Männerchor mit großem Orchester.

— Adolf *Busch* wurde eingeladen, anläßlich des 100. Todestages von Beethoven im Augusteo in *Rom* das Violinkonzert zu spielen

— Der Erste Konzertmeister der Münchener Staatsoper Prof. Bruno *Vollnhals* tritt nach vierzigjähriger Dienstzeit in den Ruhestand.

— Als Nachfolger für Klaus Nettstraetter wurde Friedrich *Weißmann* als I. Kapellmeister an das Stadttheater Königsberg berufen.

— Prof. Clemens *Krauß* wurde erneut für das Frankfurter Opernhaus verpflichtet.

— Hans Waldemar *Steinhardt* wurde zum I. Kapellmeister am Stadttheater Erfurt ernannt.

— Als Dirigent des Dresdener Philharmonischen Orchesters wurde Kapellmeister Florenz *Werner* verpflichtet.

— Prof. Ludwig *Heß* hat sechs Solokantaten von Dietrich Buxtehude bearbeitet und aufführungsfertig herausgegeben. Es werden Aufführungen mit Heß als Solisten in bisher 32 Städten stattfinden.

— Eine geistliche Kantate Chr. *Knayers* für Soli, gem. Chor und Orchester wurde in Stuttgart mit Erfolg erstmalig aufgeführt.

— Die bekannte finnische Sängerin Aino *Ackté* hat sich in Paris als Gesanglehrerin niedergelassen.

UNTERRICHTSWESEN

— Im Oktober dieses Jahres sieht das städtische Konservatorium in *Dortmund* auf ein 25jähriges Bestehen zurück. Die Gründer waren Holtschneider und Hüttner. Letzterer starb 1919. Holtschneider ist mit dem städtischen Musikdirektor Sieben Direktor der beiden vereinigten Konservatorien.

— Die V. *Schulmusikwoche*, die vom 11.—16. Oktober in *Darmstadt* stattfindet, bringt eine reiche Zahl von Vorträgen, die sich mit den Forderungen und Fragen der Schulmusik beschäftigen; es sprechen u. a. Geheimrat Prof. Dr. *Friedländer* (Berlin) über „Das Volkslied in der Schule", Prof. Dr. *Moser* (Heidelberg) über „Neues aus dem deutschen Liederschatz des 16. Jahrhunderts", Prof. *Gurlitt* (Freiburg) über „Alte und neue Polyphonie", Prof. Arn. *Mendelssohn* (Darmstadt) über die „Bearbeitung von Volksliedern für die Schule", ferner Dr. Hans *Mersmann* (Berlin), Dr. Armin *Knab* (Nürnberg), Dr. Georg *Schünemann* (Berlin), Dr. Gerhard v. *Keußler* (Hamburg), Geheimrat *Smend* (Münster). Außerdem sind musikalische Darbietungen, Orchesterkonzerte und Opernaufführungen im Hessischen Landestheater unter musikalischer Leitung von Generalmusikdirektor Jos. Rosenstock, ein Empfang durch die Stadt und zwanglose Zusammenkünfte vorgesehen.

— Walter *Schulz*, der langjährige Solocellist des Berliner Philharmonischen Orchesters folgt einem Rufe als Konzertmeister an das Deutsche Nationaltheater und als erster Cellolehrer an die Staatl. Musikschule zu *Weimar*.

— Otto *Stöterau* (Hamburg) wurde als Leiter einer Klavierausbildungsklasse an das Kieler Konservatorium berufen.

GEDENKTAGE

— In den Tagen vom 8.—11. Oktober wird in *Dresden* das *700jährige Jubiläum* des *Dresdner Kreuzchores* und der *Kreuzschule* feierlich begangen werden (s. Aufsatz).

— Am 14. Oktober 1826 wurde Georges A. *Mathias* in Paris geboren als Sohn eines aus Dessau eingewanderten Deutschen. Er studierte Klavier bei Kalkbrenner und Chopin, Komposition bei Halévy und Barberau. Später war er als Professor für Klavierspiel am Konservatorium tätig, gab aber diese Stellung auf, um nur noch der Komposition zu leben. Er schrieb Ouvertüren, Sinfonien, Klavier- und Chorwerke. Als Klavierspieler zeichnete sich M. vor allem durch den von ihm treu bewahrten Chopin-Stil aus.

— Oskar *Schwalm*, der Erbauer und Eigentümer des Blüthner- und Scharwenkasaales in Berlin beging am 11. September seinen 70. Geburtstag.

— Eugen *Sandow*, der Berliner Violoncellist, feierte am 11. September seinen 70. Geburtstag.

TODESNACHRICHTEN

— Auf einer Reise durch die Tschechoslowakei starb der Berliner Musikkritiker Siegmund *Pisling*, 57 Jahre alt. Er war gebürtiger Oesterreicher und zuletzt am Berliner 8 Uhr-Abendblatt tätig.

— Am 30. August entschlief im Alter von fast 92 Jahren Karl *Eichler* in Ulm a. D. Der Verstorbene war Verfasser einer früher viel im Gebrauch gewesenen Klavierschule. Später machte er sich um die Verbreitung Bachscher Klaviermusik dadurch verdient, daß er die zweihändig schwer spielbaren Stücke für vierhändiges Spiel umarbeitete und sie methodisch ordnete. Auch ist manche seiner gefälligen und eingänglichen Kompositionen in die Welt gegangen.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Anläßlich des Todestages von *Busoni* wurde an dem Hause in *Triest*, wo er seine Kindheit und Jugend verlebte, eine Gedenktafel enthüllt.

— Richard *Strauß* schenkte der Stadt *München*, seinem Geburtsort, das Originalmanuskript seiner Oper „Feuersnot", das der Stadtbibliothek überwiesen wurde. Ein weiteres Strauß-Manuskript wurde vom Direktor des städtischen Bibliothekwesens, Dr. Held, angekauft, nämlich das vierhändige Klavierarrangement eines Nonetts von Franz Lachner, das bis jetzt der Richard-Strauß-Forschung völlig entgangen war. Richard Strauß selbst hat die Mitteilung gemacht, daß dieses Arrangement von ihm im Jahre 1880 oder 1881 geschrieben sei.

— Auf der Tagung für deutsche Orgelkunst in Freiburg lud der Wiener Musikhistoriker, Universitätsprofessor Dr. Wilhelm *Fischer*, namens der Fremdenverkehrskommission der Bundesländer Wien und Niederösterreich die Anwesenden ein, die nächste *deutsche Orgeltagung* in *Wien* abzuhalten. Die Einladung wurde von den Anwesenden mit Begeisterung zur Kenntnis genommen. Die deutsche Orgeltagung in Wien wird voraussichtlich im Jahre 1928 abgehalten werden.

— Zum 30. Todestage Bruckners hat sich in *München* eine *Deutsche Bruckner-Gemeinde zur Pflege geistlicher Musik* (e. V.) gebildet. Die Vereinigung erstrebt in verständnisvollem Zusammenarbeiten von Musikern und musikbegeisterten Laien die Weiterführung der guten Tradition auf dem Gebiete der ernsten, besonders der geistlichen Musik, im Sinne und Geiste Anton Bruckners. Ein Ehrenausschuß, für den alle prominenten Bruckner-Interpreten gewonnen werden sollen, ist bereits ins Leben gerufen.

— Wie anderwärts, so soll auch in Württemberg ein *Bruckner-Bund* gegründet werden, der das Verständnis des Meisters verbreiten und vertiefen will durch Aufführung, Vorträge und Einrichtung von Büchereien und Notenbeständen. Die Satzungen sehen ferner vor: die Förderung guter Volksausgaben, die Veranstaltung der dringend nötigen kritischen Gesamtausgabe, die Beteiligung von Studierenden mit Partituren und Schrifttum. Der 30jährige Todestag am 11. Oktober wird Anlaß sein, daß sich die Bruckner-Vereine der verschiedenen Länder zu einem allgemeinen großen Bruckner-Bunde zusammentun.

— Die *Musiksammlung* der *Wiener Nationalbibliothek* hat in letzter Zeit verschiedene wertvolle Bereicherungen erfahren, so u. a. die musikalischen Schätze der früheren kaiserlichen Familienfideikommißbibliothek sowie die älteren Musikarchive des Theaters an der Wien und des Wiener Carl-Theaters.

— Die Intendanz der *Berliner Staatstheater* beabsichtigt, während der Zeit des Umbaues der Staatsoper Unter den Linden Opernvorstellungen im Staatlichen Schauspielhaus am Gendarmenmarkt zu veranstalten. Es ist in erster Linie an Aufführungen solcher Opernwerke gedacht, die sich dem Rahmen dieses Hauses leicht einfügen lassen. Die Krolloper als augenblicklich einziges staatliches Opernhaus hat sich für die Beschäftigung des großen Opernensembles und für die Ansprüche des Abonnentenpublikums als nicht ausreichend erwiesen.

— Nach den nunmehr bekannt gewordenen Bedingungen des *Berliner* Magistrats für die Ausschreibung zur Erlangung von Modellentwürfen für das *Beethoven-Denkmal* soll dieses voraussichtlich auf dem *Bülow-Platz*, vor dem Hause der Volksbühne, Aufstellung finden. Der Wettbewerb ist ein engerer und zwar unter den Bildhauern Barlach, Belling, Breuer, Kolbe, Lederer, Manzel, Placzek und Scharff. Die Gestaltung des Werkes wird dem Künstler überlassen. Ebenso steht es ihm frei, Vorschläge für die Umgestaltung des in Aussicht genommenen Platzes zu machen, soweit sich diese aus seinem Entwurf ergeben. (Die Gesamtkosten für die Beethoven-Ehrung sollen den Betrag von 120000 Reichsmark nicht übersteigen.)

— Im Gegensatz zu fast allen anderen deutschen Theatern scheinen in *Chemnitz* zu wenig Theaterplätze vorhanden zu sein. Generalintendant Tauber sprach sich dieser Tage dahingehend aus, daß sowohl im Chemnitzer Opern- wie im Schauspielhaus *zu wenig Plätze* vorhanden seien und daß sich die Notwendigkeit herausgestellt habe, neben dem Opern- und Schauspielhaus noch eine neue Operettenbühne zu errichten.

— Der Teplitzer Musikerverband hat über das *Brünner Deutsche Theater* die *Sperre* verhängt, weil der Theaterverein die Forderung des Orchesters nach einer 13prozentigen Gehaltserhöhung abgelehnt hat.

— Friedr. Altmann ist es gelungen, den Namen des Autors der der städtischen Bücherei in Dresden vor kurzem vorgelegten *anonymen Weber-Biographie* (1826) zu ermitteln. Es handelt sich um den von 1778 bis 1851 lebenden Friedrich *Rungenhagen*, der Zelters Nachfolger als Leiter der Berliner Singakademie wurde und als Musiktheoretiker seinerzeit einen großen Namen hatte.

— Mattia *Battistini* feierte in Rom sein fünfzigjähriges Bühnenjubiläum.

— Prof. Hans *Moser* fand in der Preuß. Staatsbibliothek 110 Capricen „a violino senza basso" von *Nardini*.

— Ueber die Gründe des *Verfalls des Belcanto* hatte Prof. Gasco (Italien) in der „Tribuna" eine Rundfrage ergehen lassen. Zahlreiche führende Persönlichkeiten der Kunstwelt erklärten, daß die italienische Gesangskunst nicht mehr das sei, was sie früher gewesen war, ohne daß über die Ursachen bis jetzt Einigkeit erzielt werden konnte.

— In *Baden* bei Wien wurde am 26. September eine vom Männergesangverein „Liederfreunde" (Baden) gestiftete *Schubert*-Gedenktafel am Hause Rathausgasse No. 11 (Gasthaus „zum schwarzen Adler") enthüllt. Schubert hat hier in der Nacht vom 3.—4. Juni 1827 eine Orgelfuge geschrieben und sie am nächsten Tag im Stift Heiligenkreuz gespielt.

— Das *Wiener* städtische Steuerreferat hat die *Lustbarkeitssteuer* für die Wiener Theater in der Weise herabgesetzt, daß die während der Sommermonate in Kraft getretene ermäßigte Steuer auch für die Winterspielzeit unverändert weiter in Kraft bleibt; es haben somit Sprechbühnen nur fünf, Operettentheater nur zehn Prozent Steuer zu entrichten.

— Der Gesangverein *„Arion"* in *Brooklyn* hat durch seinen Ehrenpräsidenten Dr. Seyfarth die Teilnahme von 80 bis 100 Sängern bei dem 10. Allgemeinen deutschen Sängerbundesfeste in Wien im Jahre 1928 angekündigt. Nach den bisherigen Anmeldungen kann auf einen Besuch von 1500 bis 2000 deutschen Sängern aus den Vereinigten Staaten von Nordamerika gerechnet werden.

— Der *Männergesangverein* in *Windhuk* (Südwestafrika) wird etwa 20 Sänger zum 10. Allgemeinen deutschen Sängerbundesfeste entsenden.

— Das *Costanzi*-Theater, das jetzt in den Besitz der Stadt *Rom* übergegangen ist, wird nunmehr das ganze Jahr hindurch spielen.

— Das *Reußische Landestheater* in *Gera* kämpft mit Schwierigkeiten; Fürst Reuß ist bereit, auch ferner bedeutende finanzielle Beihilfe zu leisten, doch kann das Theater nur erhalten bleiben, wenn es durch einen ausreichenden Besuch vom Publikum gestützt wird.

— Die *italienische Regierung* hat an alle italienischen, noch unbekannten Komponisten ein *Opern-Preisausschreiben* erlassen.

— Für die durch den Weggang Generalmusikdirektors Peter Schmitz freigewordene Kapellmeisterstelle der *Landeskapelle (ehem. Hofkapelle) Meiningen* sind 160 Bewerbungen eingegangen. Auf Anordnung des Thür. Volksbildungsministeriums in Weimar werden die in engere Wahl gezogenen Bewerber: Dr. *Julius Maurer* (Bad Homburg), *Heinrich Bongartz* (Berlin) und *Karl Maria Artz* (Berlin) im Oktober in Meiningen in drei Konzerten sich Orchester, Publikum und Kritik vorstellen. *L.*

— Ein freundlicher Leser sandte uns folgende Ankündigung zu, die am 6. August 1926 in der „Neuen Oberländischen Zeitung" und „Reußischen Landeszeitung" (beide in Lobenstein-Thüringen) erschienen ist: „Einen seltenen musikalischen Genuß haben die Kirchenbesucher am nächsten Sonntag zu erwarten. In dankenswerter Weise haben sich die zur Kur hier weilende Soloharfenistin Fräulein John vom städtischen Orchester in Charlottenburg und Herr Kapellmeister Köpping bereit erklärt, eine Kirchenmusik zu veranstalten. Zum Vortrag kommen Largo von Händel (Harfe und Geige) und Ave Maria von *Kuno Bach* (Harfe)." So hat also die unter dem Zeichen des C dur-Präludiums (Wohltemp. Klavier I) stehende Ehe Gounod-Bach in Thüringen der Familie Bach noch einen verspäteten Nachkommen geschenkt!

* * *

Zu unserer Musikbeilage. Leo *Schatt*, der Komponist des Klavierstücks, ist 1889 in Mannheim geboren. Er studierte zuerst Maschinenbau, wandte sich aber dann endgültig der Musik zu. Nach absolviertem Musikstudium in Würzburg 1914 war er über die ganze Dauer des Kriegs im Heer tätig, bis er nach seiner Entlassung aus dem Heeresdienst eine Stelle als Theorielehrer an der Hochschule für Musik in Mannheim annahm. Der ursprüngliche Plan, Kapellmeister zu werden, wurde in den Inflationsjahren aufgegeben. Sch. lebte seit 1920 als selbständiger Musiker in Ludwigshafen a. Rh. und schuf bis jetzt eine bedeutende Anzahl Lieder, kleinere Klavier- und Instrumentalkompositionen, sowie ein sinfonisches Vorspiel für großes Orchester. —

Walter *Abendroth*, von dem das Lied in unserer heutigen Beilage stammt, ist unseren Lesern als Musikschriftsteller kein Unbekannter mehr; somit dürfte es interessieren, ihn auch als Tonsetzer kennen zu lernen. A. ist 1896 in Hannover geboren und studierte Musik (hauptsächlich Komposition) in München und Berlin. Bisherige kompositorische Arbeiten von ihm sind: Klavierstücke, Lieder mit Klavier- und Orchesterbegleitung, eine vieraktige Oper, ein Streichquartett, Variationen und Fuge über „Es ist ein Schnitter" für Orchester. Er lebt selbständig als Komponist und Leiter des „Collegium musicum" in Altona.

Bezugsbedingungen

Vierteljährlich 6 Hefte mit Musik- u. Kunstbeilagen RM. 4.—. Einzelheft RM. —.80. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und die Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag einschl. Versandgebühr im Inland RM. 4.50, nach dem Ausland RM. 5.—. Postscheck-Rechnung Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart Nr. 2417.

*

Anzeigen-Preise

Die viergespaltene Nonpareille-Zeile RM. —.50. 1/1 Seite RM. 170.—, 1/2 Seite RM. 90.—, 1/4 Seite RM. 47.50, 1/8 Seite RM. 25.—, 1/16 Seite RM. 14.—. Bei Wiederholungen Rabatt. Anzeigen-Annahme durch den Verlag

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

„Skizzenbuch für die Jugend"

Sechs leichte Klavierstücke v. PAUL ZILCHER

Op. 85. Zweite Auflage

1. Froher Sinn / 2. Melodie / 3. Ein Tänzchen
4. Spottvogel / 5. Die Spinnerin / 6. Ständchen

Preis (in farbigem Umschlag) geheftet . . . Gm. 1.50

URTEILE: „Die 6 Stücke, wirklich leicht geschrieben, zeichnen sich durch ansprechende Melodik aus. Der Klaviersatz ist tadellos . . ."

„Das sind reizende Gaben für unsere Jugend und ich sehe sie schon vor mir, wie sie mit Lust und Liebe die allerliebsten Stückchen erklingen läßt. Ich kann das Heft aufs wärmste empfehlen."

Zu beziehen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, auf Wunsch auch gegen Einsendung von Gm. 1.60 postfrei vom Verlag

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart

GOLDENE TÖNE

Neu erschienene Alben für Klavier, Violine, Violine und Klavier und für Gesang

I. Album für Klavier, zweihändig, sehr leicht, enthaltend 26 Fantasien über folgende Opern:
Fra Diavolo — Norma — Die Nachtwandlerin (La Sonnambula) — Der Liebestrank (L'Elisir d'amore) — Die Jüdin — Iris — Die Afrikanerin — Robert der Teufel — Die Hugenotten — Die Gioconda — Die Bohème — Madame Butterfly — Tosca — Der Barbier von Sevilla — Wilhelm Tell — Aida — Ein Maskenball — Ernani — Othello — Rigoletto — Violetta (La Traviata) — Der Troubadour. Verlagsnummer 119 756, RM. 3.75.

II. Album für Klavier, zweihändig. mittelschwer, enthaltend 20 der beliebtesten Arien aus Opern und andere Stücke, mit überlegtem deutschem Text:
Bohème — Tosca — Manon Lescaut — Madame Butterfly — Aida — Rigoletto — Traviata — Troubadour — Mefistofeles — Die Gioconda — Die Wally und Tesoro mio, Walzer von Becucci — Madrigale von Simonetti — In sogno. Melodie von Catalani, und zwei Foxtrot von Frei und Billi. Verlagsnummer 118 571, RM. 5.—.

III. Album für Violine allein, mittelschwer, enthaltend Fantasien über folgende Opern:
Die Gioconda — Die Bohème — Das Mädchen aus dem goldenen Westen — Madame Butterfly — Manon Lescaut — Tosca — — Aida — Maskenball — Othello — Rigoletto — Violetta (La Traviata) — Der Troubadour. Verlagsnummer 119 757, RM. 5.—.

IV. Album für Violine und Klavier, enthaltend Fantasien über folgende Opern:
Die Gioconda — Die Bohème — Das Mädchen aus dem goldenen Westen — Madame Butterfly — Manon Lescaut — Tosca — Aida — Maskenball — Othello — Rigoletto — Violetta (La Traviata) — Der Troubadour. Verlagsnummer 118 758, RM. 6.—.
NB. In diesem Album sind **nicht** dieselben Fantasien enthalten wie in dem Album für Violine allein.

Fünf Alben für Gesang und Klavier, mit deutsch-italienischem Text, enthaltend Arien aus folgenden Opern:
Mefistofeles — Nero — Die Wally — Iris — Die Gioconda — Die Bohème — Gianni Schicchi — Das Mädchen aus dem goldenen Westen — Madame Butterfly — Manon Lescaut — Der Mantel — Schwester Angelica — Tosca — Aida — Don Carlos — Ernani — Falstaff — Die Macht des Geschickes — Ein Maskenball — Othello — Rigoletto — Die Traviata — Der Troubadour — Die Favoritin — Ruy-Blas — Germania — Belfagor — Die Nachtwandlerin (La Sonnambula) — Norma — Lucrezia Borgia — Salvator Rosa — Die Liebe dreier Könige — Simon Boccanegra — Die Sizilianische Vesper.

Für Sopran	(36 Arien)	Verlagsnummer	119 914	RM.	12.50
Für Mezzo-Sopran	(14 Arien)	„	119 915	„	6.—
Für Tenor	(23 Arien)	„	119 916	„	7.50
Für Bariton	(22 Arien)	„	119 917	„	7.50
Für Baß	(12 Arien)	„	119 918	„	6.—

G. RICORDI & CO. LEIPZIG

Mailand — Rom — Neapel — Palermo — London — Paris — New York — Buenos Aires

Soeben erschien:

JENÖ HUBAY

Sechs Stücke für Violine

Mit Klavierbegleitung Op. 121

Nr. 1. PREGHIERA
Edition Breitkopf 5331 . . . . Mark 2.–
Nr. 2. SEGUIDILLAS
Edition Breitkopf 5332 . . . . Mark 3.–
Nr. 3. SEHNSUCHT
Edition Breitkopf 5333 . . . . Mark 2.–
Nr. 4. VENEZIA
Edition Breitkopf 5334 . . . . Mark 3.–
Nr. 5. RUSSISCHES KLAGELIED
Edition Breitkopf 5335 . . . . Mark 2.–
Nr. 6. CARILLON
Edition Breitkopf 5336 . . . . Mark 2.–

Sechs Violinstücke von dem ungarischen Geigenmeister *Jenö Hubay*, dem Direktor der Königl. Hochschule f. Musik in Budapest

Die Stücke sind ganz außergewöhnlich wirkungsvoll, jedes ist in der Tat ein „Treffer". Besondere technische Schwierigkeiten bietet keine dieser Kompositionen, so daß auch in dieser Hinsicht ihrer weitesten Verbreitung nichts im Wege steht.

Allen Violinspielern, die effektvolle, äußerst dankbare Vortragsstücke in ihr Repertoire aufnehmen wollen, seien diese soeben erschienenen Kompositionen auf das dringendste empfohlen.

Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig

Der größte Erfolg

eines musiktheoretischen Werkes in neuerer Zeit ist die

Harmonielehre

von

Dr. Rudolf Louis und **Prof. Ludwig Thuille**

Achte Auflage

$27^1/_2$ Bogen. Gross Oktav. Geh. M. 7.50, geb. M. 10.—

Dieses bereits in Zehntausenden verbreitete, vom Geiste modernen musikalischen Empfindens durchdrungene, gross angelegte Lehrbuch ist seit seinem ersten Erscheinen bahnbrechend gewesen. Auf die anregendste Art wird der Schüler in den mitunter spröden Gegenstand eingeführt, dem gereiften Musiker bietet das Buch eine Fülle geistvoller Einzelheiten. Reichliche Beispiele aus den Meisterwerken aller Zeiten und Stilgattungen, die nicht bloss angeführt, sondern immer auch aufs genaueste harmonisch gedeutet und erklärt werden, illustrieren in anschaulicher Weise die Entwicklung der Harmonik vom 16. bis zum 20. Jahrh. Unter den Meistern, deren Schöpfungen sie entnommen, finden wir in gleicher Weise die klassischen Namen: Bach, Mozart, Beethoven, wie die der Romantiker und Modernen: Schubert, Schumann, Brahms, Berlioz, Chopin, Liszt, Wagner, Bruckner, H. Wolf, H. Pfitzner, R. Strauss u. a. m.

Hierzu die Ergänzungsbände:

Grundriss der Harmonielehre (Schülerausgabe) 5. Aufl.
Aufgabenbuch zur Harmonielehre, 5. Auflage
Schlüssel zu den im Lehrbuch und Aufgabenbuch enthaltenen Aufgaben, 4. Auflage

Eine Sammlung begeisterter Gutachten hervorragender Fachleute und Stimmen der Presse auf Wunsch postfrei.

Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen auf Wunsch auch zuzügl. 40 Pf. Versandgebühr postfrei vom Verlag

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart

NEUE MUSIK-ZEITUNG

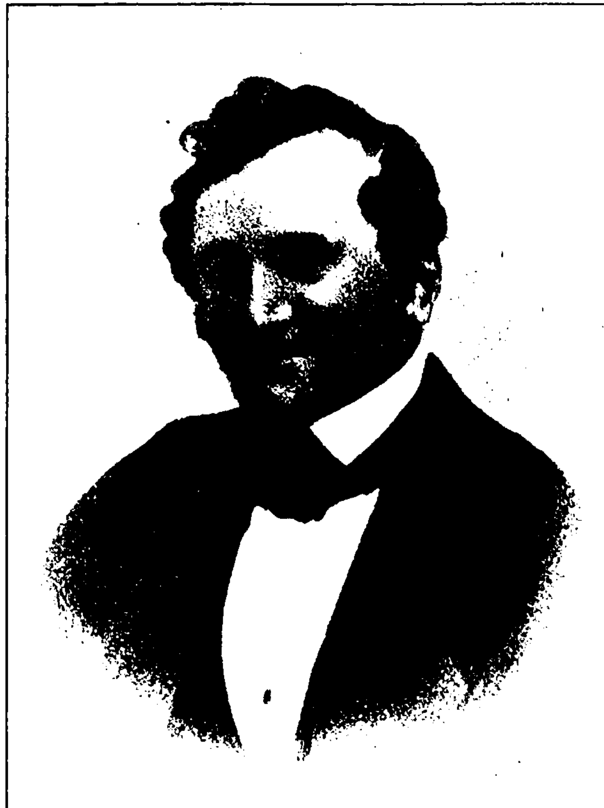
48. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1927 Heft 2

Albert Lortzing

(Zur 125. Wiederkehr seines Geburtstages am 23. Oktober)

Von ALFRED WEIDEMANN, Berlin

Wenn wir jetzt Lortzings an seinem 125. Geburtstage dankbar gedenken, so feiern wir einen Tondichter, der mit seinen Meisterwerken noch im Volke, noch auf der Bühne lebt. Lortzings Kunst ist noch nicht zur Museumskunst geworden, sie hat sich allen Gewalten der Wagnerschen Werke und der modernen Oper zum Trotz bis heute frisch erhalten, obschon man nicht selten — in der Musikwelt, nicht beim Publikum — sein Schaffen mit Geringschätzung abtun zu können meinte und gutmütig herablassend von dem „braven Lortzing" sprach. Hart urteilen z. B. Schumann und Liszt über ihn; herzliche, warme Worte für ihn findet dagegen der ihm geistig verwandte Schöpfer des köstlichen „Barbier von Bagdad", Peter Cornelius. Aber auch der so anspruchsvolle, strenge Wagner läßt ihm Gerechtigkeit widerfahren, indem er einmal im Hinblick auf Lortzing als Textdichter von dem „geschickten Lortzing" spricht, und ein andermal, als er einen historischen Zyklus der deutschen komischen Oper, der in den „Meistersingern" gipfeln sollte, anregt, in diesem auch Lortzings „Zaren" einen Platz anweist.



Albert Lortzing
Nach einer Daguerreotypie aus den 40er Jahren
Einziges Bild nach dem Leben

Keine von allen Künsten altert bekanntlich so schnell wie die Musik. Die Tonsprache so vieler achtbarer Werke noch gar nicht so sehr entlegener Zeiten ist uns schon heute befremdlich, unverständlich, gleichgültig geworden. Lortzings Werk ist jetzt über 75 Jahre alt und lebt. Wie viele Opernwerke sind seitdem gekommen und wieder gegangen, wie viele Stile hat die Opernbühne inzwischen gesehen, wie viele Opern aber haben sich seitdem bis heute erhalten? Es muß also doch etwas Unverwüstliches in den schlichten Biedermeier-Opern Lortzings stecken, das sie gleich den größeren Opern-Werken Mozarts, Beethovens und Webers so manche Epoche überdauern ließ. Denn in seinen heiteren Meisteropern „Zar", „Waffenschmied", „Wildschütz" pulsiert echte, inspirierte Lustspielmusik; es stehen in ihnen keine Opernpuppen auf der Bühne, sondern Menschen, aus denen die liebenswerte Frohnatur und das warme, echt deutsche Empfinden des Meisters spricht. Mit diesen Werken schenkte uns Lortzing das deutsche musikalische Lustspiel und gab dadurch uns Deutschen ein der romanischen Spieloper eines Boieldieu, Auber und Adam verwandtes Kunstwerk, schuf zu dem Werk dieser ausländischen Vorgänger aus deutschem Geiste ein selbständiges, würdiges Gegenstück, ja eines, das länger leben sollte als das dieser Vorgänger.

Lortzing ist keiner von den Großen im Reiche der Musik; der bescheidene Meister machte auch nie Anspruch auf einen solchen Titel. „Einige meiner Opern bereiten vielen ehrlichen Seelen angenehme Stunden, damit bin ich zufrieden," erklärte er einmal in seiner anspruchslosen Art. Die Menschen seit nun mehr als 75 Jahren mit seiner Kunst froh gemacht zu haben, ist aber wohl nichts Geringes.



Albert Lortzing

Lortzings Musik macht dies erklärlich. Zeigt sie auch keine ausgeprägte Eigenart in melodischer und harmonischer Hinsicht, so birgt sie dafür einen Reichtum an ursprünglicher Melodik und treffender Charakteristik in sich; ein Stück Mozart war in ihm. Es spricht für Lortzings Begabung und verdient hohe Anerkennung, daß er, der der gründlicheren musikalischen Ausbildung ermangelte und zum Teil Autodidakt war, eine solche Höhe erreichte; dies zu sagen geziemt nicht zuletzt angesichts seiner prächtigen, kunstvoll aufgebauten Ensemblestücke. Er ließ es sich nicht leicht werden und Bülow spricht mit Recht von dem „unermüdlichen Arbeiter Lortzing". Dieser Fleiß ist echt deutsch. Deutsch ist auch der Grundcharakter seiner Musik, mögen auch mancherlei Einflüsse in ihr verarbeitet sein. Er selbst fühlte sich als deutscher Musiker und wollte von dem „italienischen Schlendrian" nichts wissen. Wie deutsch er fühlte, zeigen auch manche seiner Opernstoffe, so der „Hans Sachs", der „Waffenschmied", die „Rolandsknappen" und die „Undine", in denen gleichzeitig auch seine Neigung zur Romantik, besonders in der letztgenannten Oper, zu so schönem poetischem Ausdrucke gelangt. Aber auch die von ihm benutzten fremdländischen Stoffe schuf er ganz in deutschem Geiste um, sodaß sie wie ursprünglich deutsche Werke wirken. Nicht zuletzt offenbarte die Zeichnung seiner Frauengestalten sein echt deutsches Empfinden.

Wenn die Bühnenwerke Lortzings von echtem Theaterblut erfüllt sind, wenn ihre szenische Anlage mit größtemGeschick durchgefüührt ist, so erkennen wir hier die Früchte seiner langjährigen praktischen Tätigkeit am Theater. Schon als Kind kam der am 23. Oktober 1801 zu Berlin als Sohn eines Lederhändlers geborene Albert Lortzing mit dem Theater in Berührung. Als infolge der ungünstigen wirtschaftlichen Verhältnisse während der Franzosenherrschaft die Eltern 1810 ihr Geschäft aufgegeben hatten und, ihrer Begabung und Neigung folgend, zum Theater gegangen waren, war auch ihr Söhnchen bald auf der Bühne zu finden. Schon in den darauffolgenden Jahren, während derer die Eltern in Schlesien, Sachsen, Bayern, Baden und am Rhein engagiert waren, trat der kleine Albert nicht selten in Kinderrollen auf. Doch wurde während dieser unruhigen Wanderzeit weder seine Schulbildung, noch seine musikalische Erziehung vernachlässigt, so daß sich Lortzing später im Besitze einer guten Allgemeinbildung befand, wie sie gerade Musikern nicht immer eigen ist. In den Kinderjahren schon hatte sich seine Liebe zur Musik gezeigt; er erhielt daher frühzeitig Klavierunterricht. Die erste theoretische Unterweisung wurde ihm durch Rungenhagen, den bekannten Leiter der Berliner Singakademie, zu teil, und bald begann er sich im Komponieren zu versuchen. Auch Cello und Geige lernte er spielen. Von 1820 an finden wir den jungen Lortzing als jugendlichen Liebhaber und Opernsänger (Tenor und Bariton) auf den Bühnen von Düsseldorf, Aachen, Elberfeld und Köln. Das sympathische Aeußere des schlanken, brünetten jungen Mannes, sein offenes, stets frohgelauntes Wesen nahm jedermann gefangen. In dieser Zeit traf auch das Herz des Künstlers seine Wahl. Die junge aus Schwaben stammende Schauspielerin Rosine Ahles, die neben ihm als erste Liebhaberin tätig war, hatte ihn gefesselt und wenige Jahre später, 1823, schloß er mit ihr den Bund fürs Leben. Es war dies die erste und einzige Liebesepisode in seinem Dasein.

In das Jahr 1824 fällt, nach einigen vorangegangenen Konzertkompositionen und Entreakts, sein erster Opernversuch, der einaktige „Ali Pascha von Janina", der bald darauf in mehreren Städten mit Erfolg aufgeführt wurde. Zwei Jahre später, 1826, wurde das Ehepaar Lortzing an das neue Detmolder Hoftheater berufen. Als künstlerischer Ertrag dieser bis 1833 reichenden Detmolder Zeit auf schöpferischem Gebiete ist die Musik zu Grabbes „Don Juan und Faust" zu nennen, die freilich nur zum geringen Teile ein Lortzingsches Opus ist, da nicht wenige Melodien Mozarts darin verwendet sind. Der Komponist stand damals mit dem gleichfalls in Detmold wohnenden

Dichter in freundschaftlichem Verkehr. Auch sein einziges Oratorium „Die Himmelfahrt Christi" schuf Lortzing zu dieser Zeit.

Lortzing war in Detmold als Schauspieler sehr beliebt; als er jedoch 1833 von seinem früheren Kölner Direktor, der inzwischen das Leipziger Stadttheater übernommen hatte, ein Angebot erhielt, nahm er es an, obwohl man ihn in Detmold ungern scheiden sah; konnte er doch auch dadurch seinen Eltern wieder nahe sein, die an derselben Bühne tätig waren.

Die Leipziger Jahre sollten Lortzings glücklichste und künstlerisch bedeutungsvollste Zeit sein. Hier wurde er erst eigentlich zum Komponisten, hier schrieb er seine Meisteropern, hier war er verehrt und geliebt. Im Laufe der Zeit wurde er Regisseur der Oper und schließlich, 1844, Kapellmeister. Das musikalische Leipzig bot dem nach schöpferischer Tätigkeit verlangenden Künstler mancherlei Anregung. So entstand denn nach zweijähriger Anwesenheit Lortzings in Leipzig, 1835, seine erste vollwertige Oper „*Die beiden Schützen*", die 1837 am Stadttheater unter großem Beifall zur ersten Aufführung gelangte. In diesem hübschen Werk erscheint der Komponist zum erstenmale und bereits mit Erfolg auf seinem ureigenen Gebiete, dem der komischen Oper. Es ist von liebenswürdiger, musikalischer Erfindung und zeigt schon den sicheren Techniker im Aufbau der einzelnen Stücke, besonders der Ensembles. Die Oper, die noch vor nicht allzulanger Zeit gern gespielt wurde, ist jetzt, wohl infolge ihres allzu harmlosen Textbuches, leider fast gänzlich von den Bühnen verschwunden. Darum eine Bitte an die Theaterleitungen: man lasse das humorvolle Werk nicht länger brach liegen, sondern bringe es in einer textlichen Neubearbeitung — soweit diese erforderlich — wieder auf die Bühne. Es ist dazu angetan, noch Vielen frohe Stunden zu bereiten.

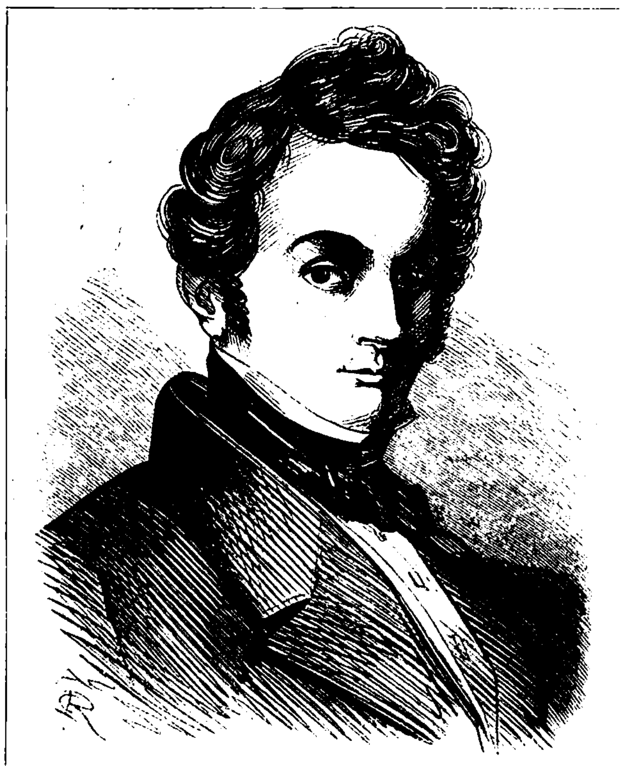
Bald nach dieser Oper vollendete Lortzing eine solche tragischen Inhalts, „*Die Schatzkammer des Inka*", deren Text ihm Robert Blum, der bekannte Freiheitskämpfer, geschrieben hatte. Das Werk ist verschollen, der Komponist hat es wohl vernichtet; nur ein Marsch daraus hat sich erhalten. Das danach geschaffene Werk war denn auch wieder eine komische Oper: „Zar und Zimmermann". In diesem Stück lebt der ganze, echte Lortzing, wie wir ihn kennen und lieben. Es verkörpert seinen Typus des musikalischen Lustspiels, wie ihn auch seine folgenden komischen Opern im großen ganzen zeigen. Hier ist das leicht behandelte, an Mozart erinnernde Lustspielorchester, die fein und witzig pointierte Arie, das wirksam aufgebaute Ensemblestück und, nicht zuletzt, das gemütvolle volkstümliche Lied, das wir nicht so ohne weiteres geringschätzig als „sentimental" und „trivial" abtun wollen. Ein Stückchen dieser Sentimentalität gehört zum deutschen Wesen. Nicht vergessen werden darf jedoch auch der geschickte szenische Aufbau und der gewandte Dialog. Was letzteren betrifft, so war es nicht Rückständigkeit, wenn Lortzing diesen und nicht das Rezitativ in seinen Opern anwandte, sondern wohlberechnete Absicht. So schreibt er einmal — nicht mit Unrecht — in dem Briefe an einen Jugendfreund: „ . . . . was die Rezitative anbelangt, so halte ich in der komischen Oper Prosa für angemessener. Der Deutsche singt Rezitative in der komischen Oper immer, als wenn er einen Harnisch oder ein Priesterhemd anhätte". Den Text zum „Zaren" hatte sich Lortzing wie auch bereits bei den „Beiden Schützen" selbst geschrieben, was er mit Ausnahme des „Hans Sachs" auch bei seinen späteren Werken tat. Seine Bühnenerfahrung als Schauspieler, sowie die durch seinen Beruf gewonnene Vertrautheit mit der dramatischen Literatur, besonders die Kenntnis wirksamer, vergessener Stücke



Albert Lortzing
Aus Lortzings „Gesammelte Briefe" (Deutsche Musikbücherei, Verlag Gustav Bosse, Regensburg)

kamen ihm hierbei sehr zustatten. Lortzing war der erste deutsche Opernkomponist, der sich seine Textbücher selbst schrieb und infolge seiner dramatischen Begabung damit auch gleichzeitig Ausgezeichnetes, noch heute Wirksames schuf. In einer Unterredung mit dem bekannten, auch als Komponist hervorgetretenen Musiktheoretiker J. C. Lobe hat sich Lortzing einmal über seine Methode einen guten Opernstoff zu finden und einen geeigneten Text daraus anzufertigen, geäußert. Das interessante Gespräch, das Lobe 1869 veröffentlichte und neuerdings Istel in seinem ausgezeichneten Buche „Das Libretto" wieder abdruckte, zeigt, mit welchem Bedacht Lortzing bei der Abfassung seiner Textbücher verfuhr. War er auch kein Dichter im eigentlichen Sinne des Wortes, kein Dichter auch vom Range Wagners, so verdient doch seine sprachliche Gewandtheit, der schon hervorgehobene geschickte dramatische Aufbau seiner Texte, die wirksame Verteilung der einzelnen Szenen (unter Umständen wurden neue Auftritte, ja ganze neue Akte wie auch neue Personen eingefügt) nicht geringe Anerkennung.

Anschließend an den „Zaren", der in der musikalisch köstlich charakterisierten Figur des aufgeblasenen Bürgermeisters van Bett Lortzings erste volkstümlich gewordene Figur enthält, entstanden in Leipzig nacheinander die Opern Caramo (1839) — Hans Sachs (1840) — Casanova (1841) — Der Wildschütz (1842) — Undine (1844) — Der Waffenschmied (1845). Während die drei letztgenannten Werke noch jetzt zum festen Bestande der deutschen Opernbühnen gehören, sind die drei ersten der Vergessenheit anheimgefallen. Dies ist besonders hinsichtlich des „*Casanova*" zu bedauern. Die reizvolle Partitur, die zu Lortzings reifsten gehört und z. B. auch schon das Leitmotiv verwendet, verdiente bei dem Mangel an guten komischen Opern eine Wiedererweckung, die, wie schon frühere Versuche beweisen, wohl des Erfolges sicher sein dürfte. Von dem ungedruckt gebliebenen „*Caramo*" sagt der verdienstvolle Lortzing-Forscher Kruse, daß es wohl die szenische Schwierigkeit der Wasserpantomime am Schlusse der Oper sei, welche eine häufigere Aufführung und daher ein Bekanntwerden der Oper verhindert habe. „Lortzing zählte sie nicht mit Unrecht zu seinen besten Schöpfungen und hat darin einen vornehmen Ton angeschlagen wie sonst nie mehr. Der Marquis ist die am feinsten gezeichnete Buffopartie, die er überhaupt geschrieben hat." Was den „*Hans Sachs*" betrifft, so ist dieser trotz mancher musikalisch wohlgelungenen Szene zu den schwächeren Arbeiten des Komponisten zu rechnen; überdies aber haben Wagners „Meistersinger" uns die volkstümlich gewordene Idealfigur des Nürnberger Schusterpoeten geschenkt und damit Lortzings schlichtes Werk, das uns den jugendlichen Hans Sachs zeigt, vollkommen von der Bühne verdrängt.



Albert Lortzing als Kapellmeister am Friedrich-Wilhelmstädter Theater zu Berlin
Nach einem Holzschnitt

In dem zwei Jahre nach dem „Sachs" geschaffenen „Wildschütz" erblickt man heute Lortzings Meisterwerk, und mit Recht. Hier ist ein echtes musikalisches Lustspiel, in dem von der ersten bis zur letzten Note Heiterkeit und Fröhlichkeit herrscht. Wie fein und liebenswürdig sind die Figuren des Grafen und des Barons gezeichnet, mit welch unwiderstehlichem Humor erquickt uns dieser Schulmeister Bakulus, besonders in seiner großen Fünftausendtaler-Arie, wie meisterlich ist die dramatische Billardszene aufgebaut, wie entzückend das anmutige, mozartfeine Vokalquartett „Unschuldig sind wir Alle", wie hübsch sind die frischen Chöre! Nicht zu vergessen auch die in den Dialog gelegte köstliche Verspottung des verstiegenen, affektierten Griechen-Enthusiasmus, die, obwohl eine Zeitsatire, noch heute nichts von ihrer Wirkung eingebüßt hat.

Gegenüber diesem Meisterwerke muß die zwei Jahre später vollendete „Undine", mit der der Tondichter sich zum erstenmale auf romantisches Gebiet begab, als Ganzes etwas schwächer erscheinen, wenn das Werk auch zu Lortzings wertvolleren Schöpfungen zu zählen ist. Mit dem geschickt angelegten

Textbuche hatte der Tondichter nicht, wie bisher, ein bereits vorhandenes Bühnenstück opernmäßig bearbeitet, sondern einen epischen Stoff, Fouqués bekannte Erzählung, dramatisiert. In dem Briefe an einen seiner Freunde nennt er das Werk scherzhaft eine „große lyrische romantische Oper mit allerlei Kanaillerien“ und „nach Fouqué von mir äußerst schlau bearbeitet“. [Fouqués zu E. Th. A. Hoffmanns Oper „Undine“ verfaßtes Textbuch dürfte Lortzing wohl kaum gekannt haben, war doch Hoffmanns Werk nach dem 1817 erfolgten Brande des alten Berliner Schauspielhauses, in dem es zur ersten Aufführung gelangt und eine Anzahl von Wiedergaben erlebt hatte, an keinem Theater mehr gegeben worden]. Lortzings — im selben Jahre wie Wagners „Tannhäuser“ — entstandene Undinen-Musik enthält, mag auch in der musikalischen Charakteristik manches schwach erscheinen und der Tondichter auf dem für ihn neuen Boden die Stilsicherheit der früheren Werke hie und da vermissen lassen, dennoch viel des Reizvollen. Der Komponist zeigt sich hier zum erstenmale von einer ganz neuen Seite. Da ist ein reiches, farbiger als früher behandeltes Orchester, da gibt es feine romantische Stimmungsmalereien und bedeutungsvoll wird — wie schon im „Casanova“ — das Leitmotiv verwendet. Auch die sorgsame Arbeit im Aufbau größerer Sätze verdient Hervorhebung.

In die Zeit der „Undine“-Komposition fällt die schon erwähnte Ernennung Lortzings zum Kapellmeister an der Leipziger Oper. Sein sehnsüchtigster Wunsch hatte hiermit seine Erfüllung gefunden. Wie glücklich ihn diese machte, zeigen die aus diesem Anlaß geschriebenen, freudig erregten Worte eines Briefes an seinen alten Onkel: „So weit wären wir denn endlich. Mir ist's, als säße ein kleines Orchester mitten in meiner Brust und spielte einen Freudenmarsch. Albert Lortzing, Kapellmeister, nicht Mime, — Kapellmeister! Das ist die Ouvertüre meines Glücks!“ Eine Steigerung erfuhr dieses Glücksgefühl noch durch eine Gastreise, die der Tondichter nach Mannheim und Frankfurt am Main unternahm, wo er, freudig begrüßt, unter dem größten Beifall „Zar“ und „Wildschütz“ dirigierte. Diese Triumphfahrt sollte der Höhepunkt seines Lebens sein.

Es folgt nun seine glücklichste Zeit, die des Kapellmeisters, konnte er doch jetzt, wie er es sich lange gewünscht, ganz Musiker sein, ohne noch zu seinem Unterhalte als Schauspieler auftreten zu müssen. Leider sollte dieses Glück nicht von langer Dauer sein. Als er ein Jahr später, im April 1845, von der Hamburger Erstaufführung der „Undine“ nach Leipzig zurückkehrte, erhielt er seine Kündigung. Sparsamkeitsbestrebungen hatten den Direktor hierzu bestimmt. Es beginnt nun, ergreifend zu sehen, der Abstieg. Not und Sorgen treten an den Künstler, der eine kinderreiche Familie zu ernähren hat, heran. Er bewirbt sich um Kapellmeisterstellen in Berlin und Darmstadt; man antwortet ihm nicht einmal. Er verliert den Mut nicht, doch sein Stern ist im Sinken.

Er dirigiert nun bald hier, bald dort seine Opern, um sich über Wasser zu halten. Die soziale Einrichtung der Tantième war damals noch nicht vorhanden, das einmalige Honorar aber, das eine Bühne für das unbeschränkte Aufführungsrecht zu zahlen pflegte, war unglaublich niedrig. So hilft es Lortzing wenig, daß seine Opern an so manchen Bühnen gegeben werden. Da gelingt es ihm endlich, nachdem inzwischen ein Jahr verstrichen, ein — freilich nicht gerade glänzendes — Engagement als Kapellmeister

Faksimile eines Liedes von Albert Lortzing

am Theater an der Wien zu erhalten, dessen Direktor mit seiner neu eingerichteten Oper der Hofoper Konkurrenz bieten zu können hoffte. Doch zuvor hatte er dort als Probe sein neuestes Werk, den unterdessen, in diesem Jahre voller Sorgen entstandenen „*Waffenschmied*" zu dirigieren. Dieses reizvolle Liederspiel, wie man es nennen könnte, gehört zu Lortzings glücklichsten Schöpfungen, wenn es auch z. B. an den „Zaren" nicht heranreicht. Jedoch die anheimelnde Schilderung mittelalterlichen deutschen Bürgertums im „Waffenschmied" dürfte in ihrem liebenswerten musikalischen Ausdruck noch lange erfreuen.

Die zweijährige Wiener Tätigkeit brachte Lortzing künstlerisch und finanziell eine große Enttäuschung. Wien war kein Feld für seine Opern. „Nur italienische Musik dominiert", schreibt er im Mai 1847 an seinen Freund Reger. „Deutsche Opern wie von Spohr, Marschner, werden wohl anstandshalber einmal gegeben, verschwinden aber gleich wieder, weil sie keinen Anklang finden. Nur Dudelei und immer Dudelei, Trillerei! und das in einer Stadt, wo Mozart, Beethoven, Gluck und andere gelebt und gewirkt haben". Keinerlei Anregung hatte der Komponist in Wien, keinerlei Aussichten für die Zukunft boten sich ihm; er fühlte sich als Künstler fast vergessen. So sagt er in demselben Briefe: „Sage Gollmick, daß ich in der Theaterchronik ein Zitat aus einer Frankfurter Zeitung gelesen, wo er meiner bei Gelegenheit des „Waffenschmiedes" so liebevoll gedacht hat. Ach! Das hat mir wohlgetan! Hier redt kein Schweinehund von mir." Auch als Mensch fühlte sich der Tondichter, der frohe Geselligkeit, ein Glas Wein in traulichem Freundeskreise liebte — seine weinfrohen Lieder sind der Zeuge — sehr vereinsamt. Als die Revolutionszeit von 1848 dem ohnehin schon unsicheren Opernunternehmen, an dem Lortzing tätig war, den letzten Stoß versetzt hatte, sah sich der Künstler in Ermangelung jeglichen festen Einkommens ohne alle Mittel. Die Direktion blieb ihm die Gage für drei Monate schuldig und er war gezwungen, seine wenigen Kostbarkeiten auf das Versatzamt zu tragen, um mit den Seinen nicht zu verhungern.

Trotz alledem hatte er in diesen Wiener Jahren drei neue Opernwerke vollendet: die komische Oper „*Zum Großadmiral*", die romantische Oper „*Regina*" und die komisch-romantische Zauberoper „*Rolands Knappen*". Verleugnen auch diese Schöpfungen nicht die Hand des Meisters und enthalten sie musikalisch manches Schöne und auch bei ihm Neue, so gehören sie doch, besonders die beiden erstgenannten, nicht zu seinen starken Werken; sie sind heute vergessen. Die drückenden Verhältnisse, unter denen diese Opern geschaffen wurden, sind an ihnen nicht spurlos vorübergegangen. „Großadmiral" und „Rolands Knappen" erlebten ihre Uraufführung bald nach ihrer Vollendung wieder in Leipzig. Das letztere Werk hat G. R. Kruse einer textlichen Neubearbeitung unterzogen; wir finden eine liebenswürdige, märchenhafte Handlung, die viel Hübsches enthält. Die Musik blieb bisher unveröffentlicht.

Nach dem Zusammenbruch seines Theaters hatte Lortzing sich sofort um eine neue Anstellung als Kapellmeister bemüht. So in Dresden um die gerade durch Wagners Flucht und in Berlin durch Nicolais Tod freigewordenen. Vergebens: andere wurden ihm vorgezogen. Da winkte ihm durch die erfolgreiche Erstaufführung der „Rolands-Knappen" in Leipzig neue Rettung: eine Kapellmeisterstelle mit dreijährigem Kontrakt am dortigen Theater. Voller Freude teilt er den Seinen die glückliche Wendung mit. Doch welch getäuschte Hoffnung aufs neue! Schon nach wenigen Wochen kam Lortzing, durch unverhoffte Maßnahmen des Direktors und das Verhalten des Personals in seinem Künstlerstolz gekränkt, etwas voreilig um seine Entlassung ein. Er ist nun wiederum ohne feste Einnahme und hat obendrein Schulden. Durch die bittere Not gezwungen, kehrt er wieder zu seinem alten, ihm jetzt verhaßt gewordenen Schauspielerberufe zurück und spielte in kleinen Orten; er, der weitbekannte Tondichter, dessen Opern an so vielen Bühnen gegeben wurden. Erschütternd dies zu sehen, wie auch in seinen Briefen aus dieser Zeit davon zu lesen. „Aengstigt euch, meine lieben Kinder, deshalb meinetwegen nicht", schreibt er an Tochter und Schwiegersohn (den Vater und die Mutter hatte er unterdes verloren) Ende 1849, „denn wenn gleich der Schritt vom Orchester wieder auf die Bühne für mich ein sehr saurer ist, so kann ich mir noch immer gratulieren, daß er mir überhaupt noch offen steht, und manches Publikum ist doch vielleicht neugierig, den Komponisten Lortzing Komödie spielen zu sehen; ich brauche ja den Kapellmeister deshalb noch nicht ganz bei Seite zu werfen." In Briefen an seine Freunde Reger und Düringer, die früheren Schauspielkollegen, heißt es ferner: „Der deutsche Komponist Albert Lortzing muß alle 8—10 Tage seine Familie verlassen! Ihre geringe Barschaft reicht kaum so weit, bis er wieder etwas verdient hat! Er selbst hat kaum so viel, um den Dampfwagen bezahlen zu können". — „. . . . . . . damit du nicht wieder schimpfst, weil ich dir kein Vertrauen geschenkt, so gestehe ich dir, was ich noch keinem gestanden, daß ich durch die letzten verhängnisvollen Jahre, das viele Uebersiedeln, die mehrfache Engagementslosigkeit und hauptsächlich durch den seit drei Jahren gänzlich von mir ge-

wichenen Opernsegen, so verarmt bin — so verarmt, daß Deutschland darob erröten könnte, wenn es anders Scham im Leibe hätte. Gott weiß es und die Meinigen, ich habe immer gearbeitet, aber ich habe seit drei Jahren mit drei neuen Opern Pech gehabt, das heißt: es ist keine durchgefallen, aber sie haben halt das nicht gemacht, was man von mir erwartete, und die Herren Intendanten, Direktoren, Oberregisseure und andere . . ., wenn sie nicht gleich Erfolge wie die des „Freischützen", auch eines „Czar und Zimmermann" wittern, lassen den deutschen Komponisten im Stiche — weil es eben ein Deutscher ist." — Welch ergreifende und leider nur zu berechtigte Klage des damals doch schon lange zur Anerkennung gelangten Meisters!

Zwischen seinen Schauspielengagements dirigiert wohl er auch einmal eine seiner Opern. Eine neue Hoffnung flackerte in ihm auf, als er Anfang 1850 vom Königlichen Theater in London die Mitteilung erhielt, man wolle dort seinen „Zaren" zur Aufführung bringen; Henriette Sontag und Lablache sollten die Hauptrollen singen, er selbst dirigieren. Alles Nötige war bereits festgesetzt, da hörte er nichts mehr davon. Eine Enttäuschung mehr in seinem Dasein. Mitten in dieser Misere erhält er, Anfang 1850, ein Angebot des neuen Friedrich-Wilhelmstädtischen (jetzt Deutschen) Theaters in Berlin, die Kapellmeisterstelle zu übernehmen. Im Vertrauen auf die Versicherungen des Direktors, in dem Theater, das bisher nur Singspiel und Posse gepflegt hatte, eine Spieloper zu begründen, nahm er den Posten an. Die ihm gebotene Gage war, wie er an seinen Freund Reger schreibt, „entsetzlich". Doch: „ich brauche nicht mehr Komödie zu spielen und das ist mir schon genug!" Im Mai 1850 tritt er seine neue Stellung an; sie sollte ihm bald eine neue, die letzte Enttäuschung bringen. Er fand sich wohl von Publikum, Kollegen und Kritik in seiner ihm wenig behagenden Vaterstadt „mit ihrer kahlen Gegend und dem ekelhaften Dialekt" sehr geachtet, die Stellung jedoch war seiner gänzlich unwürdig. Aus der versprochenen Einrichtung einer komischen Oper wurde nichts; der Schöpfer des „Zaren" war gezwungen, tagtäglich niedrige Possen und Singspiele zu dirigieren und Einlagen in solche zu schreiben, für die er meistens nicht einmal Bezahlung erhielt. Die einzigen Opernaufführungen an diesem Theater waren die zu seinem Benefiz veranstalteten Aufführungen der „Beiden Schützen" und des „Wildschütz"; diese hatten indes ein geradezu klägliches Ergebnis. Sonst gelangte von ihm hier nur die in dieser Zeit geschriebene Musik zu einigen kleinen Stücken zur Aufführung. Doch bereits zuvor, noch in Leipzig im selben Jahre, hatte er ein neues, einaktiges Werk mit dem Titel „*Die Opernprobe*" vollendet. (Das textlich und musikalisch hübsche, unterhaltsame Stück, das noch heute sehr wohl zu fesseln weiß, wurde erst kürzlich von der Berliner Stadtoper mit Recht der unverdienten Vergessenheit entrissen und wieder mit Erfolg aufgeführt.)

Die Sorgen verließen den bedauernswerten Künstler nun nicht mehr. Am 1. Mai 1851 lief sein Vertrag mit dem Theater ab, sein Kündigungstermin, der 1. Februar, nahte heran. Er sah diesen Tag mit tiefer Beklommenheit herannahen, mußte er doch, da sein Direktor die Opernpläne nicht zu verwirklichen gedachte, fürchten, überflüssig zu werden. Am 20. Januar fand am Stadttheater zu Frankfurt a. M. die Erstaufführung seiner letzten, eben genannten Oper „Die Opernprobe" statt. Von der günstigen Aufnahme des Werkes sollte er jedoch nichts mehr erfahren, denn an dem darauffolgenden Morgen machte ein Schlaganfall plötzlich seinem Leben ein Ende. Drei Tage zuvor hatte er im Theater seine letzte Komposition, ein vaterländisches Lied mit Chor „Das neunte Regiment" dirigiert. Es regt sich Unwillen gegen das Schicksal, das einen Tondichter, der die Welt mit so frohen Werken beschenkte, nach einer Zeit harter Lebensnot seiner Kunst viel zu früh entriß. Ein eigenartiges Geschick ist es übrigens, daß gerade die größten deutschen Meister auf dem Gebiete der heiteren Oper, Mozart, Nicolai, Götz, Cornelius noch in verhältnismäßig jungen Jahren dahingehen mußten und den eigentlichen Erfolg ihrer Werke nicht mehr erlebten.

Lortzing ist der Allgemeinheit nur als Schöpfer von Opern bekannt. Mit Recht, denn was er neben dem Theater schuf — Ouvertüren, Chöre, Lieder, sein Oratorium, auch einige Gesänge aus dem zweiten Faust — kommt seinen reifen Opernwerken gegenüber nicht in Betracht. Lortzings Meisteropern leben noch heute und zeigen hierdurch, welch gesunder Kern in ihnen steckt. Die aus echtem Empfinden kommende Wärme des musikalischen Ausdrucks in den lyrischen Partien, vor allem aber ihr sprudelnder Humor in Wort und Ton sind die Eigenschaften, die sie jung und frisch erhalten. Man könnte über das Schaffen des Meisters die hübschen Worte setzen, die er seinen Grafen im „Wildschütz" singen läßt: „Heiterkeit und Fröhlichkeit, ihr Götter dieses Lebens, euch zu sehen, zu erflehen ist das Ziel meines Strebens!" Ja, froh und heiter hat der Meister die Menschen so oft mit seiner Kunst gemacht und sich dadurch zu jenen drei deutschen Meistern gesellt, welche die Menschheit mit ihren Tönen am meisten erfreut und beglückt haben: Mozart, Schubert und Joh. Strauß. Seine Opern dürften alle empfänglichen Herzen wohl noch manche Zeit mit ihrem Frohsinn erfüllen.

Johann Hermann Schein und Franz Tunder

in ihrem geistlichen Konzert: „Herr, nun lässest du deinen Diener im Frieden fahren"

Von RICHARD GRESS (Tübingen)

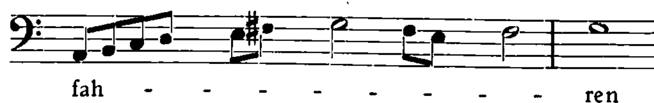
Wenn diese Abhandlung als ein Beitrag zur Musikgeschichte des XVII. Jahrhunderts angesehen sein möchte, so erwarte man einerseits keine ausgesprochen philologisch-wissenschaftliche Untersuchung, andererseits fürchte man sich nicht vor einer solchen. Wohl führt der Stoff des Themas weit zurück in die Vergangenheit, aber nur in der Absicht, Hinweise und lebensvolle Anregung für die Gegenwart zu geben, um somit nicht allein historischen Interessen, sondern vor allen Dingen der Praxis zu dienen. Es ist eine längst erkannte und auch beklagte Tatsache, daß, abgesehen von wenigen Gelegenheiten, die entweder durch traditionell berühmte Chöre oder neuerdings durch Spezialvereinigungen geboten werden, von den deutschen Meistern des XVII. Jahrhunderts fast nur H. *Schütz* (1585—1672) Berücksichtigung findet. Und doch gab es zu seiner Zeit noch mehrere andere Komponisten, die sich gleich ihm der geistlichen Musik gewidmet haben. Wie individuell und subjektiv diese Musik empfunden ist und wie wenig recht es ist, dieselbe in Bausch und Bogen charakterisieren zu wollen, möge aus diesen Ausführungen hervorgehen. Sie bestehen in einem Vergleich 2maliger Vertonung desselben Textes, betrachten auf der einen Seite Johann Hermann Schein, auf der andern Franz Tunder. Schein hat von 1586—1630 gelebt und bekleidete von 1616 bis zu seinem Tode die Stelle des Thomaskantors in Leipzig; Tunder hat von 1614—1667 gelebt, und sein Amt war das des Organisten an der Marienkirche zu Lübeck. (In welcher Eigenschaft er übrigens Vorgänger und Schwiegervater Buxtehude's gewesen ist.) Beide Meister haben sich mit Vorliebe der Form des geistlichen Konzertes zugewendet, und es ist der biblische Text des „Herr, nun lässest du deinen Diener im Frieden fahren", den sie gemeinsam in dieser Form hinterlassen haben. Die Werke Scheins sind in der verdienstvollen Prüferschen Gesamtausgabe (Leipzig, Breitkopf und Härtel — s. Band VI —), die Tunders in den Denkmälern deutscher Tonkunst (s. Band III, herausgegeben von Max Seiffert, Leipzig 1900) im Neudruck zugänglich. — — — Schein verwendet in Anbetracht der Tatsache, die dem biblischen Text des „Herr, nun lässest du" zugrunde liegt, als Hauptträger der musikalischen Vermittlung eine Baßstimme, die neben dem Continuo von einem Basso instrumentalis (entweder Violoncello oder Fagott), sowie von 2 Violinen (oder Cornetten) begleitet ist. Nach einer 8- bezw. 16 taktigen Einleitung, die als solche nicht extra bezeichnet ist, setzt die Solostimme ein. Die Einleitung beruht im wesentlichen auf der Nachahmung zweier Gedanken, des



und des



von denen der zweite späterhin ausgedehnte Verwendung findet. Selbst in ihrer Kürze stellt diese Einleitung die musikalische Versinnbildlichung der doppelseitigen Stimmung dar, welche aus dem ersten Teil des Textes spricht. Stellt das erste Motiv die ruhige, fromme Ergebung dar, die in den Worten liegt: „Herr, nun lässest du deinen Diener im Frieden fahren", so schildert das zweite, bewegtere, die freudige Erregung, die in dem Greis noch nachzittert, wenn er sagt: „Denn meine Augen haben deinen Heiland gesehen". So ist in dem Hörer schon der Boden für das Kommende bereitet, wenn die Singstimme ihren Einsatz aufnimmt. Eindringlich, nachhaltig, drückt sich die Anrufung in dem gehaltenen „Herr" aus, das zudem noch durch eine Pause von dem folgenden „*nu läßt* du deinen Diener" (so schreibt nämlich Schein) getrennt ist. Dem Diener ist durch die halbe Note wiederum besonderer Nachdruck verliehen, und das „fahren" ist durch eigene Tonmalerei ausgedrückt:



der schon deutlich an die Kantatensprache Bachs gemahnt. Gewissermaßen zur Bestätigung wird es wiederholt, das „nu läßt du deinen Diener im Frieden fahren", und nur vom Continuo begleitet, steht das folgende „wie du gesagt hast" glaubenskräftig und schlicht da. Damit ist die Anrufung zu Ende; sie stellt den ersten Teil des Konzertes dar. Ihr wird nunmehr die freudige Enthüllung folgen, die den Grund zu der Anrufung und die Freude über das Geschehene zugleich kund tut. In einem Zwischenspiel offenbart sich auch stille, tröstliche Freude, musikalisch durch das 2. Motiv der Einleitung (s. Notenbeispiel oben) geschildert. Und nun verkündet es die Stimme in bewegtem, fast überströmendem Rhythmus:



Immer mehr steigert sich der Ausdruck, und zu dem darauffolgenden „welchen du bereitet hast" führt das Cello (Fagott) einen kräftig punktierten Rhythmus



aus, gewissermaßen den Entschluß Jehovas bekräftigend. Und als die Singstimme mit der Verheißung „für alle Völker" geendet hat, da drückt das Nachspiel nochmals den freud'gen Dank über die empfangene Wohltat aus. Der zweite Teil des Konzerts hat damit seinen Abschluß gefunden, und als dritter folgt die eigentliche Lobpreisung: „ein Licht, zu erleuchten die Heiden und zum Preis deines Volkes Israel". Mit dem aufsteigenden Motiv



setzt der Hymnus in der II. Violine ein, die I. Violine nimmt ihn auf und steigert ihn durch das überschwängliche



das in seiner Wiederholung zur Höhe und zum scheinbaren Abschluß führt:



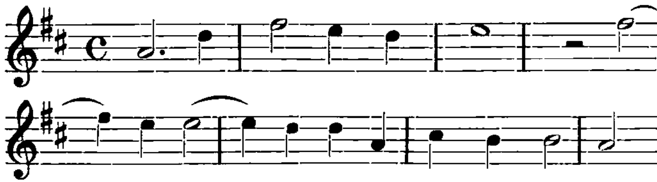
Noch aber ist das Wichtigste der Lobpreisung nicht gesagt, das, was dem Greis am Herrlichsten dünken mochte, nämlich das „zum Preis deines Volkes Israel". Wie kann Schein aber diese höchste und letzte Freude besingen, da er doch mit der letzten Steigerung schon den Höhepunkt erreicht hat?! Er wendet überraschenderweise einen Taktwechsel an, und in einer eigenartig geformten Eindringlichkeit des $^3/_2$ - Taktes



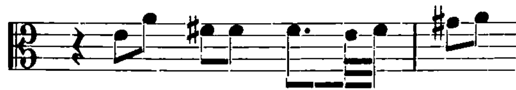
führt er die Lobpreisung zum triumphierenden, glaubensstarken Abschluß. — — —

Ein eigenartiges Stimmungsbild hat sich vor dem geistigen Auge des Hörers entrollt, stark und überzeugend, packend, einfach gehalten und doch von subjektivster Ausprägung, formal geschlossen in seiner Dreiteiligkeit, von einheitlicher Gestaltung im Großen und von überraschender Mannigfaltigkeit im Kleinen. Singstimme und Instrumente nehmen in gleichmäßiger Verteilung an der Schilderung der Stimmung teil, aber die Singstimme ist würdig, gemessen gehalten — wie es dem Greise ziemt, der bereit ist, in die Ewigkeit abzutreten. Mit Ausnahme des „fahren" gibt sie sich nirgends mehr der Tonmalerei hin, sondern wahrt nur den sinngemäßen Ausdruck des Wortes, in der Deklamation und in der Silbenverteilung schlicht und natürlich. Jedenfalls hat Schein in dem ihm vorgezeichneten Rahmen Vollendetes geleistet; und was ihm auch zum Vergleich gegenübergestellt werden mag, wird schwer tun, neben ihm zu bestehen. Franz Tunder, der im folgenden Schein gegenübergestellt wird, hat wohl durch die Herausgabe des 3. Bandes der D. D. T. die verdiente Würdigung, aber damit noch nicht die ihm ebenso gebührende notwendige Wiederbelebung gefunden. War vor der Herausgabe dieses Bandes so gut wie gar nichts von ihm und über ihn bekannt, so sind auch heute noch, von wenigen Ausnahmen abgesehen, kaum irgendwelche Aufführungen seiner Werke zu verzeichnen. Die Gunst der Chordirigenten hat sich, sofern überhaupt Aufführungen von Musik des 17. Jahrhunderts stattfinden, fast ausschließlich auf Schütz konzentriert! — Tunder schickt seinem geistlichen Konzert eine für sich stehende, instrumentale Einleitung voraus, die von ihm Sonata benannt wird. Es ist ja häufig der Fall, daß gerade Einleitungen mit diesem Ausdruck bezeichnet werden. Dieser Gebrauch geht eben auf die Zeit zurück, da Sonata nichts anderes als Klangstück im Gegensatz zur Vokalkomposition bedeutete. Die vorliegende Einleitung weist außer dem Continuo (Organo) die Besetzung zweier Violinen, zweier Bratschen und eines Instrumentalbasses auf, ist demnach 5 stimmig gehalten. Dadurch unterscheidet sie sich schon in einem Punkt von der Scheinschen, welcher Umstand aber noch nicht von wesentlicher Bedeutung zu sein braucht. Wesentlich wird sein, *wie* sich beide Meister innerhalb ihrer Mehrstimmigkeit bewegen. Da ergibt sich schon aus dem rein äußerlichen Notenbild ein auffallender Unterschied. Scheins Einleitung weist eine verästelte, detaillierte Polyphonie auf, die sich auf das Prinzip der Nachahmung gründet; diejenige Tunders besteht in einer kompakten, massigen Zusammenballung der Stimmen. Wenngleich sich so Schein und Tunder von vornherein in der Gestaltung ihrer Mehrstimmigkeit, also in ihrer „Schreibart" unterscheiden, so sind sie innerlich beide von demselben Gedanken beseelt. Denn auch Tunders Einleitung weist eine Zweiteilung auf, die demselben Gefühl wie bei Schein entspringt: Auf der einen Seite die fromme Ergebung, auf der andern die unaussprechliche Freude. Wie aber Tunder erstere Stimmung darstellt, ist ganz ver-

schieden von der Art Scheins. War es bei diesem ein ruhig-sanftes Dahinnehmen, so ist es bei Tunder eine weihevolle, ins Mächtige gehende Anrufung, gleich einem emphatischen Gebet, das schon weit in die Zukunft blickt:



Den Einleitungstakten folgt nun die Darstellung des freudigen Gefühls über die Begegnung mit dem endlich erschienenen Messias, und diese Darstellung beruht allerdings auf imitatorischer Arbeit. Die II. Viola hebt mit der glücklichen Nachricht also an:



Viola I und die beiden Violinen folgen in immer kürzer werdendem Abstand. Durch all die folgenden Takte treibt dieses Motiv sein Spiel, bis es 6 Takte vor Schluß aufgegeben wird und dem ruhigen, weihevollen Dahinströmen des Anfangs wieder Platz macht:



Man wird an die Lyrik gewisser Stellen des Händelschen Messias erinnert beim Anhören dieses Schlusses, man fragt sich staunend: Hat diese Zeit und vollends der im Geschmack des Herben stehende Norden schon solch subjektiven Ausdruck besessen? Da hält es schwer, den Vergleich zu Gunsten des einen oder des andern Meisters zu beenden; in dieser Einleitung wenigstens sind sie beide einander vollkommen ebenbürtig und legen Zeugnis ab von dem tief religiösen Empfinden der damaligen Zeit. — — Den Text überträgt nun Tunder *zwei* Baßstimmen. Daß er gleich Schein tiefe Stimme zur Darstellung wählt, ist natürlich, daß er aber die Form des Duettes nimmt, ist nicht ohne weiteres verständlich. Offenbar stand ihm die Idee des „Konzertierens" in Vordergrund. Vielleicht hat er auch das Werk für eine besondere Gelegenheit geschrieben, bei der ihm eben zwei Baßstimmen zur Verfügung standen. Daß Tunder von der Idee des „Konzertierens" sehr stark, stärker als Schein beeinflußt ist, geht aus allem Folgenden hervor; und vielleicht beugt er sich eben stärker wie Schein unter das italienische Vorbild, auf welches das „Konzert" in all seinen vielfachen Benennungen zurückzuführen ist. Gleich die Behandlung der Eingangsworte zeigt, daß Tunder stärker als Schein von barocken Ideen beeinflußt ist. Gemüt und Erfindungsgabe sind bei beiden Meistern die Triebkräfte zur musikalischen Auslegung des Evangeliums; der Kern ist bei beiden derselbe, die Schale ist bei jedem wieder anders geformt. Schreibt Schein schlicht, doch mit fühlbarer Wärme:

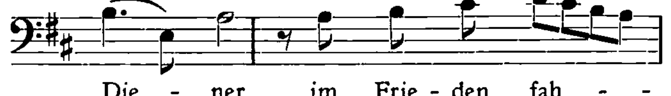






so gibt sich Tunder etwas weicher, sinniger und unverhüllter, man möchte fast sagen lyrischer:





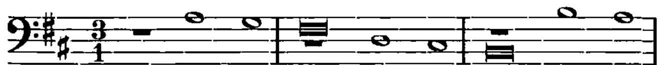


Wie stark harmonisch wirkt doch schon der Quartenschritt e- a bei „Diener", wie deutlich zeigt sich in dem wie bei Schein tonmalerisch ausgeschmückten „fahren" das Bestreben, die Koloratur nicht zu vernachlässigen! Der II. Baß folgt dem ersten in freikanonischer Führung; zu einer Einheit sind die Worte bis „wie du gesagt hast" zusammengenommen. Sie werden bis dahin nur vom Continuo begleitet. Jetzt erst setzen die Streichinstrumente mit einem Zwischenspiel ein, gewissermaßen die Verheißung bekräftigend: „denn meine Augen haben deinen Heiland gesehen". Dieses Zwischenspiel entspricht genau dem Scheinschen: darin, daß die formale Gestaltung ganz aus dem Text heraus geschaffen wird, sind beide typische Vertreter ihrer Stilperiode. Der Text ist es, der Tempo- und Taktwechsel, Hinzu- und Wegnahme der Instrumente veranlaßt, der die Bildung neuer Themen zum Gebot macht. Von allen diesen Stileigentümlichkeiten ist nun Tunder stärker beeinflußt wie Schein. Das zeigt sich in allem folgenden: Die Motivwiederholungen, die Anwendung der Koloratur, die teilweise Zerschneidung des Textes — alles dies geschieht bei ihm in stärkerem Maße. — — „Denn meine

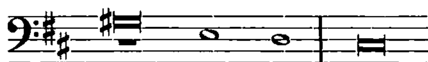
Augen haben deinen Heiland gesehen" ist bei Tunder wiederum nur den beiden Singstimmen und dem Continuo übertragen. Mit dem „welchen du bereitet hast" tritt bei ihm der erste Taktwechsel ein, und von nun ab tritt ein „konzertierendes" Prinzip in Erscheinung, das bei Schein weniger ausgeprägt ist, das Abwechseln zwischen Singstimmen und Tutti. Durch 24 Takte hindurch wird es beibehalten, bis abermaliger Taktwechsel eintritt und in einem jubelnden Zwischenspiel



das Licht aufgeht, das die Heiden erleuchten wird. Ein kurzes, imitierendes Duett zwischen den Bässen führt es aus, das „Ein Licht, zu erleuchten die Heiden", worauf lange, ausgeprägte Koloratur den Preis des Volkes Israel verkündet. Und nun hebt eine Stelle an, die stärker noch als die schon erwähnte auf Händel hinweist:



und zum Preis, und zum Preis, und zum



Preis, und zum Preis

Damit ist auch schon der dritte Taktwechsel eingetreten. Mit dem „zum Preis deines Volkes Israel" schließt Schein sein Konzert. Tunder dagegen fügt dem Bisherigen einen weiteren Teil an, den er wiederum durch ein Zwischenspiel einleitet. Noch stärker als bisher weist er in demselben auf Händel voraus, etwa in der Stelle:



und noch mehr in der nun folgenden Orchester-„begleitung". Sie gemahnt schon sehr stark an das große Halleluja aus dem Messias! — — —

Die textliche Grundlage der „Coda" bilden die Worte: „Ehre sei dem Vater und dem Sohne und dem heiligen Geiste, wie es war von Anfang, jetzt und immerdar und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen". Noch mehr als das Vorausgehende zeigt diese Coda das Bestreben Tunders, sich in den Stileigentümlichkeiten seiner Zeit voll und ganz auszuleben. Das konzertierende Element tritt wieder ganz und gar in den Vordergrund, monodische Gestaltung flicht sich ein, ein Streben nach Glanz und Pracht ist nicht zu verkennen. Da aber tritt mit dem „und von Ewigkeit zu Ewigkeit" das ureigenste Gemüt des schlichten Organisten wieder in volle Erscheinung; jetzt nähert sich seine Schreibweise der Erhabenheit Schütz' und Scheins, und breit, von schlichter und doch tiefster Frömmigkeit getragen, mündet das Ganze in ein Amen, das in nicht geringer Weise dem Händelschen Riesengeist wegbereitend ist. — — — —

Schein und Tunder stehen hier als einander durchaus ebenbürtige Erscheinungen in der Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts. Ihre Kraft wurzelt in einer echten und tiefen protestantischen Frömmigkeit, die ihrer Musik die subjektive Gestaltung verleiht. Im Stil, in der äußerlichen Repräsentation weisen sie die typischen Erscheinungen ihrer Zeit auf. Während die innere Triebkraft für ihre Musik bei beiden dieselbe ist, nämlich die, das Evangelium zum Preise des Höchsten auf musikalische Art und Weise auszulegen, geht Tunder in der Anwendung aller äußerlichen Mittel und Stileigentümlichkeiten seiner Zeit weiter wie Schein, gibt sich also stärker dem italienischen Einfluß hin. Die Lebenskraft und die Unvergänglichkeit der Musik beider Meister wird schon aus der Betrachtung dieses einzelnen Werkes vollauf dokumentiert.

Deutsche Musikkritik im Spiegel der Geschichte

Von Dr. FRITZ STEGE, Berlin

Vor einigen Jahren ist uns ein Jubiläum entgangen. Ein Jubiläum, das als kulturgeschichtliches Ereignis mindestens ebensoviel Anteilnahme verdient hätte wie ein Gedenktag aus dem Leben unserer großen Meister. Es war *das zweihundertjährige Bestehen der deutschen Musikkritik.*

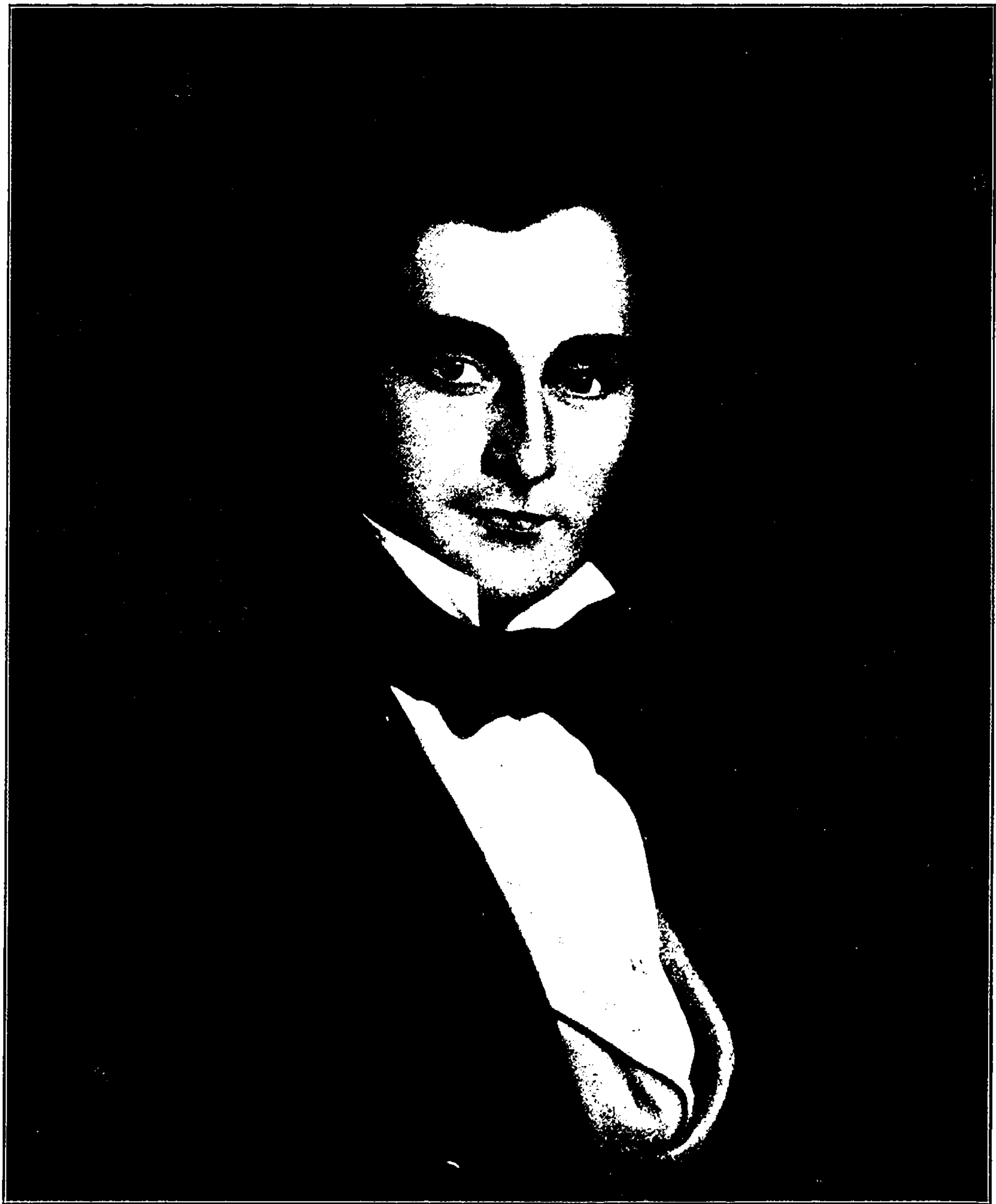
Im Jahre 1722 erschien in Hamburg die „Critica Musica", die mit Rücksicht auf ihr periodisches Erscheinen und die Anordnung ihres vielseitigen Inhaltes gewöhnlich als die *erste deutsche Musikzeitschrift* betrachtet wird. Der Herausgeber war kein anderer als *Mattheson*, jener streitbare Held der Feder, der sich durch rücksichtslose Kritik an dem musikalischen Geschmack seiner Zeit nicht zu unterschätzende Verdienste erworben hat. Wenn *Haller*, der literarische Vertreter des Aufklärungs-Zeitalters, in seinem „Tagebuch" den Kern des kritischen Problems durch jene selbstbewußte Behauptung erfaßt, daß eine unangebrachte Nachsicht in der Kritik gegenüber aller Mittelmäßigkeit jede fortschrittliche Förderung und Hebung deutscher Literatur *unterbinde* —, so bildet Matthesons literarischer

Kampf gegen die italienische Fremdherrschaft in der Musik, gegen die Solmisation und andere Götzenbilder einer reaktionären Pedanterie den sprechendsten Beweis für die Richtigkeit der Hallerschen Worte. Dr. H. Schmidt weiß in seiner Monographie Mattheson treffend zu charakterisieren (Leipzig 1897, S. 11): „M. war ein Mann, der es heilig und ernst mit seiner Kunst nahm, der keine Mittelmäßigkeit duldete und sich in seinen Kritiken weder von Personen noch Verhältnissen beeinflussen ließ, der aber auch an die Musiker seiner Zeit die höchsten Anforderungen in sittlicher und künstlerischer Beziehung stellte." Und ferner mag an dieser Stelle ein zeitgenössisches Urteil über Mattheson Platz finden. Friedrich Wilhelm *Marpurg*, der Verfasser der geschichtlich wertvollen „Historisch-Kritischen Beyträge zur Aufnahme der Musik", schreibt aus Berlin am 23. XI. 1754 an Mattheson: „Ew. Wohlgeb. haben der Musik mehr wichtige Dienste geleistet als zwanzig andre . . . . . ."

So anerkennenswert einerseits die kritische Pionierarbeit Matthesons war, die dem ganzen Jahrhundert der Musikkritik einen persönlichen Charakter gab, so bedeutungslos erscheint Matthesons Vorarbeit im Vergleich zu dem gesamten Geistesleben jenes Zeitalters der Aufklärung, welches das Losungswort: „*Kritik*!" insgesamt auf seine Fahnen geschrieben hatte. Der Einfluß der englischen Moralphilosophen wie Locke, Shaftesbury, Hume, unter deren Herrschaft sich die für eine Geschichte der Musikkritik bedeutungsvollen „moralischen Wochenschriften" („Spectator", „Guardian", „Tatler") entwickeln konnten — der französische Rationalismus unter Bayle, Fontenelle, dann Maupertuis, Montesquieu, Voltaire — in Deutschland namentlich die Leibniz-Nachfolge eines Christian Wolff und Baumgarten — alle diese Persönlichkeiten trugen dazu bei, die neue Weltanschauung eines dogmatiklosen, freien, individuellen Kulturlebens vorzubereiten und einzuleiten, welches das Recht einer vernunftgemäßen, allgemeinkritischen Einstellung für sich in Anspruch nimmt.

Wenn wir diese Tatsachen *nicht* ins Auge fassen, wenn wir uns *nicht* vergegenwärtigen, welch ein ungeheurer Fortschritt in dieser Revolution gegenüber der bisherigen Knechtung des Geistes durch kirchliche Dogmen und philosophische Konstruktionssysteme liegt, so können wir in keiner Weise der musikkritischen Entwicklung des 18. Jahrhunderts Verständnis entgegenbringen, die einesteils sich mit Eifer ihr neues Arbeitsgebiet eroberte, andererseits aber mit Rücksicht auf die Abonnentenzahl der neuen musikliterarischen Organe und auf die Neuheit der freien Urteilsfähigkeit überhaupt darauf bedacht sein mußte, die Gemütsruhe des Lesers nicht allzu gewaltsam zu erschüttern und ihn erst allmählich an die Existenzberechtigung der Kritik zu gewöhnen. So kam es wohl, daß die Rezensenten ängstlich eine Namensnennung vermieden und sich mit Anspielungen (Scheibe contra Bach!), satirischen Allegorien u. a. begnügten, bis erst *Adam Hiller*, der „Vater der deutschen Musikkritik" (Rochlitz) den Mut freierer Meinungsäußerung fand und die persönliche, *individuelle* Musikkritik schuf. Aber Rochlitz selbst fühlt sich als Schriftleiter der ersten großen Fachzeitschrift, der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" (1798), seinen Lesern gegenüber im Programm des Intelligenzblattes zu dem Versprechen verpflichtet, daß alle Rezensionen „mit anständiger Freymüthigkeit, aber auch mit nicht weniger anständiger Bescheidenheit" abgefaßt werden sollten. Eingesandte Aufsätze dürften nichts „Injuriöses" enthalten. „Tadel der Sachen, so scharf diese ihn verdienen, und man ihn verantworten kann: aber Schonung der Personen, *ist Gesetz*." Um aber die „Freymüthigkeit" nicht zu beschränken, werden die Namen der Einsender auf Wunsch „*heilig verschwiegen*".

Zu den vorhin genannten ausschlaggebenden Faktoren, die das Entstehen der Musikkritik begünstigten, tritt noch ein weiterer wichtiger Punkt auf rein musikalischem Gebiet. Deutschland war in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts noch ein Tummelplatz des Ausländertums. Ebenso stark wie auf literarischem Boden sich das durch Friedrich den Großen protegierte Franzosentum Geltung verschaffte, war auch die deutsche Musik der Herrschaft Italiens unterworfen. Es gab keine deutschen Sänger. Italienische Kastraten dominierten noch auf der Bühne, italienische Opern und Operntruppen überfluteten Deutschland. Dadurch, daß Mattheson mit Feuereifer für *deutsche* Kunst eintrat, erhielt die Musikkritik bereits von den ersten Anfängen an einen ausgesprochen *nationalen Charakter*. Sehr im Gegensatz zur ersten *literarischen* Kritik, die unter dem Einfluß des Leibnizschen Weltbürgertums sich keineswegs auf die notwendige Würdigung deutschen Wesens allein besann. So konnte sich eine der wichtigsten moralischen Wochenschriften „Der Hamburger *Patriot*" nennen und trotzdem auf dem Kupfertitel die Inschrift „Cosmopolites oder zu Teutsch der *Weltbürger*" tragen. Von Mattheson bis zu dem Gottschedt-Schüler Joh. A. Scheibe, dessen „Critischer Musicus" von *Lessing* in der Hamburgischen Dramaturgie mit anerkennenden Worten gewürdigt wird, von Marpurgs „Kritischer Musikus an der Spree" bis zu Adam Hiller, der in seiner Schülerin Elisabeth Schmehling den Italienern die *erste deutsche*



Albert Lortzing

Neue Musik-Zeitung
Kunstbeilage

Sängerin gegenüberstellte: überall begegnen wir diesem nationalen Zug in der deutschen Musikkritik, der in der Romantik, namentlich bei Robert Schumann, die feinsinnigsten Blüten trieb.

Diesem Aufschwung der Musikkritik als Teilprodukt eines allgemeinen geistigen Anstieges, der durch den Kritizismus Kants neue Nahrung erhielt, steht eine Periode der *Erstarrung* mit dem beginnenden 19. Jahrhundert gegenüber. Noch bevor Robert Schumann sich gegen die Einseitigkeit und Verflachung in der „Allgem. Mus.-Ztg." wandte und in bezug auf Rellstabs Iris „dem alten Schlendrian einen Damm entgegensetzen" wollte, hatte sich die *jetzt erst* einsetzende Musikkritik der *politischen Zeitungen* nicht gerade vorteilhaft eingeführt. Parteilichkeit und Bestechlichkeit, Erpressungsbriefe gegen Opernhausmitglieder unter Androhung schlechter Besprechungen belebten den alten Widerstand des Leserkreises aufs neue. In den beiden größten Berliner Zeitungen, der „Vossischen" und der „Spenerschen", lieferten sich Kritiker und „Antikritiker" erbitterte Schlachten. Bissige Epigramme flogen hin und her, Wünsche wurden laut, die auf Abschaffung der Kritik zielten. Im Mittelpunkt stand vor allem der Protest gegen die *satirische Kritik*, ein von jeher umstrittenes kritisches Problem.

Die Satire ist ein literarisch veredeltes Produkt volkstümlich-derber Urwüchsigkeit und findet ihre literarhistorischen Wurzeln in den plattdeutschen Scherzgedichten eines Joh. *Lauremberg*, 17. Jahrhundert, in den Epigrammen („Sinngedichten") eines Friedrich von *Logau*, bei Christ. Weise, Hofmannswaldau, Canitz und Neukirch, in der Aufklärung namentlich bei Haller und Hagedorn, nach Wilh. Scherer der Anknüpfungspunkt der „prosaischen Satire im Sinne literarischer Kritik". In der Musikkritik war es wiederum *Mattheson*, der unter dem Einfluß der moralischen Wochenschriften lebhaft für die „stachelichte Schreibart" eintrat. In seiner „Panacea" liest man: „Ein beißender Spott über die Laster heilet oft viele, welche man mit allen Predigten nicht würde bekehret haben." *Henke* in seinem „Musikalischen Patriot", *Marpurg*, *Scheibe* u. a. nehmen den gleichen Standpunkt ein, und ungehört erhebt Lorenz *Mizler* in seiner „Musik. Bibliothek" (4. Teil, Leipzig 1738, S. 61) seine warnende Stimme: „Er (Scheibe) wird *mehr zur Aufnahme der Musik arbeiten können*, wenn er sich aller stachlichten Schreibart, und der daraus entspringenden unnöthigen Streitigkeiten entziehet. Die so Wahrheiten andern beybringen und lehren wollen, müssen selbige *mehr zu versüßen als zu verbittern suchen* . . . . . . "

Ein Ausspruch, der auch heute noch in vollem Umfange gilt. Und es ist sicher kein Zufall, wenn die Berliner „Antikritiker" des Jahres 1819 die gleichen Gedanken äußerten, wenn sie in ihren Epigrammen den Kritikern eine „Witzsteuer" auferlegen wollten, obgleich die ganze Kritik „keinen einzigen Heller" wert sei — — —

Nur eine Persönlichkeit hebt sich aus dieser Zeit über den minderwertigen Durchschnitt weit hinaus: *E. T. A. Hoffmann*, der Dichter und Rezensent, der in seiner tiefgefühlten, auserlesenen Sprache den Weg der musikkritischen Romantik erschloß, den *Robert Schumann* durch die Ausdrucksgewandtheit seiner poetischen Feder inhaltlich und formell auf einen wenn auch einsamen Gipfelpunkt führte. In seinen Bücherbesprechungen steht Schumann dem Dichter näher als dem Kritiker — nur zwischen den Zeilen lugt der Musikästhet oft schalkhaft genug unter einem Rosengerank sprachlicher Blüten hervor.

Wir stehen in der Mitte des 19. Jahrhunderts und überschreiten mit seiner 2. Hälfte die Schwelle der *Gegenwart*. Die Fülle der nun einsetzenden Tageszeitungen und Zeitschriften verwehrt einen tieferen Einblick in das Wesen der deutschen Musikkritik; die Herausbildung eines *selbständigen Berufsstandes* erscheint mir geschichtlich als das wichtigste Merkmal. Reich an Vielseitigkeit der Geschehnisse, buntbelebt in ihrer Mannigfaltigkeit der geistigen Beziehungen ist die Geschichte der deutschen Musikkritik, die in einem bescheidenen Ausschnitt soeben an unserem Auge vorübergezogen ist. —

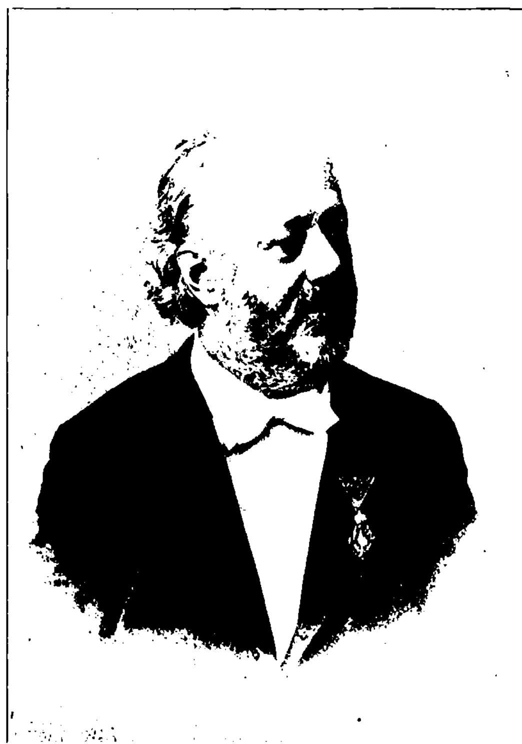
Erinnerungen und Briefe aus Ferruccio Busonis Jugendzeit

Von MELANIE PRELINGER, Wien

(Fortsetzung)

Frohnleiten, 29. I. 1886.

Hiermit erhalten Sie einen neuen Erguß meiner mitteilsamen Laune. Ich fange an zu merken, daß es mir unerträglich sein müßte, jenem religiösen Orden anzugehören, dessen Brüder den Mund nie — außer zum Essen oder zum Gähnen — aufthun dürfen. Eigentlich habe ich nichts Interessantes mitzuteilen, da ich seit unserer Trennung nichts Bemerkenswertes erlebt habe. Nachdem ich mich von Ihnen verabschiedete, eilte ich zum Bahnhof mit dem beunruhigenden Bewußtsein, den Gang zu lange verzögert zu haben. Als ich atemlos am Bahnhofsplatze ankam, hörte ich auch richtig den Pfiff des davoneilenden Zuges. Sie wissen, wie Pfeifen, Zischen und



Wilhelm Mayer-Rémy

ähnliche Geräusche auf Komponistenohren einen unangenehmen Eindruck machen — wahrscheinlich lediglich deshalb, weil sie zu unmusikalisch klingen und können sich daher meine Bestürzung vorstellen. Doch, da der Schreck nicht mächtig genug war, mir den Appetit zu rauben, so war mir der Tausch eines Eisenbahncoupés gegen ein Restaurationslokal gar nicht zuwider (letzteres Wort mit oder ohne e?). (Siehe italienische Abkunft.) Um halb fünf konnte ich dann, glücklicherweise in ganz anderer Verfassung, mich in den fahrenden Kasten setzen, dessen lebloses Pferd so viel Anlaß zu Vermutungen über das Erstaunen der Griechen, falls diesen eine solche Erscheinung begegnet wäre, gegeben. Uebrigens ist das Geschlecht jener Menschen, denen die Dampfmaschine ein Rätsel ist, noch nicht ausgestorben. Da ist zum Beispiel Herr P., unser „Statthalter", welcher — so oft ich ihn am Bahnhof treffe — die Miene des Schreckens annimmt, die Hand gegen die Stirne führt (indem er alle fünf Finger gegen einen Punkt zuspitzt), den Kopf schüttelt und regelmäßig auszurufen pflegt: „Nein, diese Erfindung! Was sagen Sie dazu? Großartig, furchtbar!"

Unter den geliehenen Bänden habe ich die beiden, welche die schöne Literatur vertreten, im Nu verschlungen. Turgeniews Buch, dessen allzudürftige Handlung den Titel eines Romanes ganz ungerechtfertigt erscheinen läßt, hat mich — dank der plastischen Schilderung der Charaktere — sehr angezogen. Dimitri Rudin, als Kunstwerk, ist eigentlich nur ein ausgeführter Studienkopf mit reicher Staffage. Als Mensch ist er eine sehr lebenswahre Gestalt, deren Wiedergabe meisterhaft. Die Durchführung aber sehr skizzenhaft. Wir sehen den Helden nur in zwei Bildern, als Mann im Salon dieser abgelebten Weltdame und als Greis, wo er nur so an uns vorüberhuscht. Bezüglich seiner psychologischen Entwicklung liefern uns nur dürftige Anhaltspunkte die Erzählung Leschnews aus der Jugendzeit und seine eigene, bei der letzten Begegnung mit Leschnew.

[Einen ungemein erheiternden, (nicht im humoristischen Sinne) formschönen Eindruck machte auf mich die Erzählung „Anatole France's" [1], welche in wenigen, sicheren Zügen ein Bild vornehmer Empfindung entwirft. Es rührt durch die Einfachheit und ergreift durch den Adel der Gefühle. Er erspart uns nichts von der Schlechtigkeit der beiden Charaktere (des Notars und der Lehrerin), ohne aber dadurch abstoßend zu wirken. Das Gleichgewicht ist vollkommen eingehalten und so erscheint der etwas moral-predigende Zug gar nicht aufdringlich und der hergebrachte Sieg des Guten nicht banal. Ich bin Ihnen und Ihrer Frau Mama für die Bekanntschaft, die Sie mir dadurch verschafft haben, sehr dankbar. Nun denke ich aber genug geschwätzt zu haben. Nur das will ich noch erwähnen, daß mir von dem gemütlichen Abende in Ihrem Hause die angenehmste Erinnerung zurückgeblieben ist und bleiben wird. Es ist dies keine Phrase, glauben Sie es mir. Sagen Sie Ihrer Frau Mama, daß zu dieser angenehmen Erinnerung auch die vorzügliche Küche beigetragen hat. Auch das ist nicht geschmeichelt. Nur mit dem „harmonischen Menschen" war ich nicht ganz einverstanden. Solche Menschen stehen im Vergleich zu den übrigen wie ein Convalescentendiner zu den gastronomischen Leistungen. Da lobe ich mir den Muck! Das ist eine kräftige Speise, die muß mit Madeirawein zubereitet sein! Ich wette, Sie sind einverstanden. Meine lange Sauce sollen Sie aber verzeihen; Sie behaupten ja mir schon Aergeres verziehen zu haben! — Also leben Sie wohl und in Frieden, grüßen Sie herzlichst Ihre lieben Eltern und alle diejenigen, die meiner freundlich gedenken.

Es grüßt Sie freundschaftlichst

Ihr ergebener
Ferruccio B. Busoni.

* * *

Frohnleiten, 8. 5. 1886.

— — ich habe verdammt wenig Neues erlebt, so daß dieser Mangel an Erlebnissen mir bald unerträglich wird — man ist ja nicht umsonst jung und tatenlustig! Doch wenn ich Ihren Brief gewissenhaft in allen Punkten beantworten will, werde ich Material genug haben, eine Antwort von ganz respektabler Länge zu Stande zu bringen.

Vorerst von ernsten Dingen: „Prima il dovere, poi il piacere" zuerst die Pflicht, hernach das Vergnügen, meint eines unserer bekanntlich unfehlbaren Sprichwörter. Das Erscheinen meines Aufsatzes [2] verzögert sich noch immer und das finde ich entschuldbar. Wieso aber hat man noch nicht darüber entschieden, oder wieso konnte man diese event. Entscheidung noch nicht in Erfahrung bringen, ob der Aufsatz überhaupt zum Feuilleton benützt wird oder nicht? Können Sie darüber keine Gewißheit erlangen? Ich wünschte nicht, daß der — wenn auch noch so unbedeutende — Versuch im Falle einer Ablehnung verloren ginge oder nutzlos liegen bliebe.

Von Dr. M. sagen Sie mir nur das, was ich selbst an ihm beobachtet hatte und was eigentlich nur neuerdings seine Eitelkeit beweist — Er hängt doch nicht mit dem Aerger zusammen, an dem Sie im Anfange Ihres Briefes „wühlen"? und an dem mich nur der Umstand erfreut, daß er Ihnen Gelegenheit zu einer vergleichenden Reflexion gegeben, die zu meinem Vorteile ausgefallen ist. Daß Sie die „Göttliche Komödie" lesen und genießen, überrascht mich keineswegs und läßt mich nur bedauern, daß Ihnen andere unserer herrlichen Dichter der Sprache wegen unzugänglich sind, und in diesem Sinne

[1] Das Verbrechen des Sylvester Bonnard.

[2] „Musikzustände in Italien." Grazer Tagespost.

umsomehr unzugänglich, da gerade die Sprache oft die Schönheit unserer Dichtungen einzig und allein ausmacht. Ich warne Sie daher davor, Leopardi in der Uebersetzung Hamerlings zu lesen, die Ihnen ein nur allzuschwaches Bild meines Lieblingsdichters geben könnte. Gerne werde ich — falls ich Sie wieder besuche — die Stelle des Virgilius übernehmen, Sie durch Dante's „Canti" zu führen und das Original mitnehmen, um Vergleichungen anzustellen und Ihnen, so viel ich es vermag, klar zu machen, worauf die Schönheit in diesem oder jenem italienischen Satze beruht. Auch ich teile Ihre Empfindung, daß das geistige Gefühl der Freude und des Genusses der Mitteilung bedarf, um vollständig sein zu können und auch das erfolgt nur, wenn sich zwei Individuen von gleichen Empfindungen und gleichen Anschauungen treffen. Das dürfte bei uns beiden in einigen Punkten zutreffen.

Nebst der neuen Bekanntschaft jenes mittelalterlichen Italieners also auch jene eines jungen Polen, der natürlich — wie alle jungen Polen vor und nach dem Bettelstudenten — ein Fürst ist. Ein Fürst, der auf eine Universität kommt, — — das flößt allerdings eine gute Meinung von der jungen polnischen Aristokratie ein! Welches Ereignis! Ich kann Ihnen nur Eines ans Herz legen: Das Bischen demokratische Gesinnung, das in Ihnen steckt, halten Sie es fest, recht fest! Wir haben ja Beweise, wie schnell der Geschmack sich ändert — ich meine nämlich mich!!, der ich die Brünetten bevorzugte und mich schließlich in eine Flachs-Blondine vernarrte. — — Wie bald könnten also auch Sie Ihre richtige Anschauung — daß das Blut rot sein müsse — aufgeben und sich zur blauen Farbe bekennen! Leider muß ich mein Schreiben mit der traurigen Befürchtung schließen, daß wir diese „nützlichen und heitern" Gespräche in Frohnleiten kaum mündlich fortsetzen dürften, wie ich beinahe mit Gewißheit gehofft hatte, da — wie ich heute erfahre — Audolenskys Villa bereits vergeben ist!

Kann ich hier noch etwas für Sie tun (die Rolle der weißen Frau wäre jetzt überflüssig) und was? —[1] Hoffentlich geben Sie und Ihre Frau Mama den Gedanken noch nicht auf. Letzterer meinen Handkuß — an Papa herzlichen Gruß; Ihnen einen freundschaftlichen Handschlag von Ihrem

Ferruccio B. Busoni.

Während Busoni in bunter Abwechslung die literarischen Früchte der Italiener, Franzosen und Russen genoß, gewann ein Deutscher stärksten Einfluß auf ihn: das war Schopenhauer. Als er sich diesem genähert hatte, wurde sein scharf-logischer Geist von dem noch größeren Logiker angezogen, an sich gerissen und festgehalten wie Eisen vom Magneten. Er lebte sich ganz in die Schopenhauersche Weltanschauung ein. Die in den „Parerga und Paralipomena" enthaltenen Schriften und Aphorismen arbeitete er Satz für Satz durch, versah sie mit Randbemerkungen und kam bei jedem tieferen Gespräch auf sie zurück. Den extremen Ansichten Schopenhauers über „das schmalschultrige, breithüftige und kurzbeinige Geschlecht" leistete er zwar nicht Gefolgschaft, aber er beurteilte Frauen streng und übte scharfe Kritik. „Der erste Eindruck, den eine Frau auf mich macht, ist schon durch Kritik gestört. Da fehlts und dort fehlts, obwohl das Ganze recht schön wäre. Durch Geist hat mir noch keine Frau imponiert; ich fühle sie stets unter mir!"

Eine seltsame Kühle und Sprödigkeit war ihm eigen, als er noch sehr jung war. Er kannte sie, empfand sie bedauernd als eine Hemmung. Zweifelte daran, sich seelisch hingeben zu können und wußte nicht, daß die Fähigkeit, tief zu empfinden, dennoch in ihm lag und nur noch schlief.

Als Musiker neigte er in der Zeit, von der ich spreche, den Klassikern zu. Am nächsten stand ihm zweifellos J. S. Bach, sein geistiger Ahnherr; in ihm liegen die Wurzeln seiner künstlerischen Eigenart. Mozart liebte und bewunderte er, aber ohne aus ihm zu schöpfen; seine Wege waren ja ganz andere. Beethoven, Schumann, Chopin reifte er in demselben Maße entgegen, als sich seine Empfindungswelt erweiterte. Unbegreiflich ungerecht war er gegen Liszt. Er hat sein Urteil später gründlich umgestaltet, Liszt voll gewürdigt und für ihn gewirkt. — Ich glaube, die Tatsache ist noch unbekannt, daß Busoni mit Liszt persönlich in Berührung gekommen ist, als er ihm als 12 jähriger Knabe vorspielen durfte.

Im November 1886 trennte sich Busoni von seinem Vater und verließ Frohnleiten, um nach Leipzig zu übersiedeln und von nun an selbständig seinen Weg zu gehen. Nichts könnte seine Stimmung besser



Kreuzkirche in Dresden. Neubau von 1491, völlig zerstört im Siebenjährigen Kriege

(Zu dem Aufsatz in Heft 1)

[1] Ich hatte ihm vorgeschlagen, als „weiße Frau" zu erscheinen und die Villa in den Ruf eines Gespensterhauses zu bringen, um fremde Mieter abzuschrecken.

wiedergeben als die Worte, die er mir aus Wien einige Stunden nach seiner Abreise schrieb.

(17. Nov.)
Wien, 1 Uhr nachts im Café Scheidl.

„Im Vollgefühl der nun erlangten Freiheit und in dem schönen Bewußtsein der Aufgaben, die mir bevorstehen, ein Bewußtsein, das schön wird, so man in sich die Kraft fühlt, sie zu bewältigen, unter dem Einfluß des erhebenden Gefühles, das aus der Verantwortung erwächst, die auf mir lastet, schreibe ich Ihnen. Ich höre hier Ihre Mama ausrufen: „Ist das nicht der echte zwanzigjährige, soeben flügge gewordene Kunstjünger?!" Allerdings ist er es; doch die momentane, vielleicht schwärmerische Begeisterung soll mein ernstes Streben nicht einen Augenblick hemmen. Ich werde Etwas leisten. —

Heute Morgen nahm ich Abschied von meinem Vater. Es ward mir viel schwerer als ich zu zeigen im Stande war, so wie ich auch Dienstag Abends bei Ihnen nicht Alles zur Schau trug, was ich empfand. Doch Sie und Ihre Mutter dürften mich verstanden haben." — — —

In Leipzig gab sich Busoni intensiver Arbeit hin. Als Pianist, Komponist, Bearbeiter fremder Werke und auch schriftstellerisch war er tätig. Einige seiner Briefe geben ein Bild dieser Zeit. In ihnen wechseln Scherz und Ernst wie Sonnenblicke und Wolkenschatten über einer Landschaft. Jugendlicher Lebensmut und Schaffensdrang erfüllen ihn, aber es kommen auch Tage, wo Verstimmung auf ihm lastet, wo er sich vereinsamt fühlt und die Wohltat, sich mitteilen zu können und Verständnis zu finden, schmerzlich entbehrt.

Leipzig, 15. XII. 1886.

„Es ist tatsächlich etwas Eigenes um die Träume. Heute Nacht träumte ich — seit meiner Abwesenheit von Graz zum ersten Male — von Ihnen und des Morgens bekam ich Ihren Brief, eine der wenigen Formen, in der die Verfolgung wünschenswert und erwünscht erscheint. Im Traume sah ich Sie und Ihre Mutter ganz deutlich. Ich weiß nicht, welcher Speiseartikel in den Räumen Ihrer Wohnung hundertfach aufgeschichtet lag. Ich weiß aber, daß ich irgend eine humoristische Bemerkung machte, die Ihnen so gefiel, daß ich sie in mein Maximenbuch eintragen wollte, zu welcher Absicht Sie beistimmten. Es ist etwas Eigenes um die Träume. In der vorigen Nacht passierte es mir, nun schon zum zweiten, wenn nicht dritten Male, daß es mir vorkam, als wäre mein Freund Cimoso nicht gestorben, aber so, daß ich genau wußte, er hätte für tot gegolten. Sein Fortbestehen wäre aber vom Irrenarzt verschwiegen worden, um den Freunden und Verwandten die Ueberraschung der vollständigen Heilung zu bereiten, die er anfangs für unmöglich erklärte. Ich fand das alles sehr begreiflich und natürlich und freute mich des wiedergewonnenen Freundes ungemein. Ich träumte so plastisch und lebhaft, daß ich beim Erwachen meine fünf Sinne zusammennehmen mußte, um mich in die traurige Wirklichkeit zurückzuversetzen. Man weiß nicht, wie man so logisch wohlgestaltetes Denken, welches auf ganz unwahrem Fundamente beruht, nehmen soll und weder „Traumorgan" noch „Hellsehen" sind dafür genügend erklärende Begriffe. Wie sehr aber Schopenhauer mit seinen mehr ahnenden als erläuternden Theorien auf dem rechten Wege ist, dafür gab mir eine Erzählung der Tochter meiner Hausfrau, etwas Selbsterlebtes betreffend, wieder Beweis. Doch davon ein andermal oder lieber gar nicht.

Meine Hausfrau selbst ist eine sehr kluge, gebildete Frau, mit der sich über dies und jenes anständig sprechen läßt. Ich sehe sie übrigens nur bei Tische und da nur auf kurze Zeit, da das Essen nicht nur in Beziehung auf Qualität sondern auch auf Quantität zu wünschen übrig läßt. Doch ist der Preis so mäßig, daß, wenn es gar zu ungenügend wird, ich ohne weiteres in ein Wirtshaus laufe und meiner Mahlzeit einen „Ergänzungsband" folgen lasse. — Ich wohne beinahe mitten in der Stadt und doch in einer so stillen, abgelegenen, jedoch lichten, breiten Straße; vor mir die Thomaskirche, eine immerwährende Mahnung an Fleiß und Arbeit. Diese fehlen mir nicht. Ich bin nach jeder Richtung tätig. Ein kleines Beispiel gebe Ihnen folgendes Geschichtchen:

Vor einigen Tagen gehe ich abends 8 Uhr in der Grimmaischen Straße. Erst am nächsten Tage bekam ich mein Clavier und mußte am folgenden Morgen den Trägern den letzten Taler geben, den ich besaß. Kein Wunder, da ich Reise, Hotel und die Monatsmiete im voraus bezahlt hatte. Nun will das Geschick, daß ich dem Verleger Kahnt begegne, den ich sogleich an- und festhalte. „Nehmen Sie mir Kompositionen ab, ich brauche Geld". (Oskar Schwalm [Kahnt's Verlag] ist ein sehr gutmütiger junger Mann). „Das kann ich jetzt nicht tun, wenn Sie mir aber über die Oper „Der Barbier von Bagdad" eine kleine leichte Fantasie schreiben wollen, so kommen Sie morgen zu mir, ich gebe Ihnen im voraus 50 Mark und 100 Mark nach gelieferter Arbeit." — „Abgemacht!" Und wir schieden. — Des nächsten Morgens kam ich die 50 Mark zu holen. „Es bleibt also bei unserer Verabredung, Herr Schwalm? 100 Mark nach gelieferter Arbeit?" „Selbstverständlich! Hier die ersten 50 Mark!" „Und hier die gelieferte Arbeit" und damit zog ich das Manuskript aus der Tasche. Ich hatte gearbeitet von 9 Uhr Abends bis 3½ Uhr in der Nacht, ohne Klavier und ohne die Oper früher zu kennen.

Von meiner Tätigkeit nächstens mehr. — Sonntags spielte ich meine Cello-Suite im „Lisztverein" und mit Erfolg. Darüber schicke ich Ihnen Rezensionen. — „Zum Schlusse noch folgende ergötzliche Ratschläge an Herrn von Bülow (aus der „Tägl. Rundschau"):

An Hanusch!

Mein lieber Hans, laß gut dir raten:
Spiel' nicht Klavier in deutschen Staaten,
Spiel lieber Skat, — kein Deutscher schilt,
Wenn dann der Wenzel viel dir gilt.

Laß, lieber Hans, dir ferner sagen:
Kannst du den Tadel nicht vertragen,
Und dürstet dich nach Lob durchaus,
Begnüge dich mit Wenzelslaus.

Mein lieber Hans, hochwohlgeboren!
Du hast dein Vaterland verloren,
Bist heimatlos, insofern streng
Genommen bist du — Bohemien. —

Und nun glückliche, recht fröhliche Weihnachtstage! An Sie und Ihre Lieben den herzlichsten Gruß von

Ihrem Ferruccio.

(Schluß folgt.)

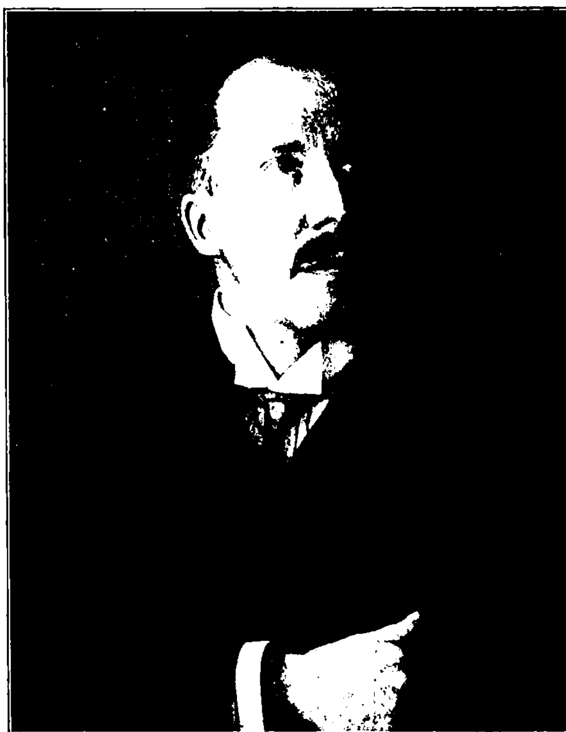
Ein deutscher Klaviermeister

Walter Niemann zum 50. Geburtstag, 10. Oktober 1926.

Von ANNA RONER

Niemanns 83. Werk, die „elegische" Sonate in d moll, trägt das Motto von Wilhelm Raabe: „Die Gärten allein, die den Menschen, den armen Menschen versinken, die waren in Wirklichkeit von dem verlorenen Paradiese an! — Wer hebt die Gärten, die uns versinken, wieder herauf aus der Tiefe?"

Der Dichter träumt sie und ergeht sich in ihnen, und was er sah, erzählt er in Tönen: das ist der Sinn von Niemanns Schaffen. In ihm erstehen süße Bilder der Vergangenheit, anmutige, wehmütige, neckische Bildchen aus der Zeit, da der Urgroßvater die Urgroßmutter nahm. Da wachsen neue Charaktertypen der alten Suitentänze, deren ziervolle Eigenheiten Niemann beherrscht, wie kaum ein Zweiter. Aber das Meer umbrandet die holsteinische Vergangenheit des Niemann-Stammes; es klingt hinein in des Tondichters Hamburger Jugendzeit. Leicht entflieht auf ihm der träumende Sinn in fernste Lande, wiegt sich mit schillernden Kolibris in funkelnden Lüften, belauscht den Paradiesvogel am Wasserfall, schwebt über nachtdunkeln Strömen, die heilige Barken tragen, oder lädt sich zu Gast im grünporzellanenen Teehaus. Märchen wachsen im „Orchideengarten", Märchen raunt das „Magische Buch". Der Zyklus „Alt-China" (Peters) trägt die nähere Bezeichnung „Traumdichtungen" und im Begleitwort sagt der Tondichter ausdrücklich, was er von China erzähle, wolle „ganz und gar nicht chinesisch sein im Sinne einer bewußten und durchgehenden Verwendung von Fünftonleitern, Ganztonverbindungen mit Leittonverzicht, seltsamen Rhythmen und anderen primitiven Hilfsmitteln exotischer Musik, sondern chinesisch einzig im Sinne feiner, fremdartiger, exotischer Märchenstimmungen aus dem fernen Osten mit den gelegentlichen Reizen des Musikalisch-Primitiven". Niemann „fordert nicht: Du mußt mir glauben, denn ich bin ein Chinese, sondern er bittet: glaube mir, wenn ich, ein Deutscher, mich mit Dir einmal nach China träume". Ebenso wird das Spiel des Wassers ihm zur phantastischen Erscheinung: dem heimatlichen Wiesenbach und Wasserfall, geheimnisvollen Fontänen, Wasserspielen, dem Spiegelsee, ja der silbernen Kaskade schimmernder Edelsteine wird er nicht satt, Rhythmus, Melodie, Farbe und Farbenflimmern abzulauschen. Töne, die ins Gartendunkel spritzen und „mit den zerflatternden letzten Wellen des Blumenduftes zart und schaukelnd auseinander stäuben", kristallisieren sich zu einer kleinen Suite nach Worten von Hermann Hesse (Op. 71, Kahnt). Dazwischen lockt Episches, die große Sonate, die Ballade, es reizt die herbe Größe Hebbels.



Phot. W. Apitz, Leipzig

Walter Niemann

Musik, die poetische Vorstellungen in sich aufsaugt und gern das Dichterwort als leis antönenden Akkord vorausschickt, ist ein Kind der ewig jungen Romantik. Niemann bezeichnet sich selbst in seiner trefflichen Geschichte der Klaviermusik, dem „Klavierbuch", als „norddeutschen Neuromantiker, der die holsteinisch-niederdeutschen und norddeutschen Grundelemente seiner Kunst und seines Geschlechts mit der zarten romantischen und tonmalerischen Stimmungspoesie moderner Klaviermusik zu verschmelzen sucht". Bei Niemann verbindet sich größte Leichtigkeit der Form, besonders jener kleineren Formen ursprünglich kontrapunktischer Herkunft — auch da, wo sie ohne poetisches Kennwort, lediglich als leichtfüßige Rigaudons oder Capriccios daherkommen — mit feinem Sinn für das Farbige. Niemann liebt das Klavier; er streichelt es und immer ist er da am liebenswertesten, wo er in schillernden Harmonien den Saiten neue, zarte Klanggeheimnisse abgewinnt. Da feiert die totgesagte Klavierfigur, das quasi Cadenza-Tonspiel die poetisch geschaute Auferstehung; wiederum macht umgekehrt das Durchdringen dichterischer oder der Augenwelt entnommener Vorstellungen mit rein musikalischen Formbestandteilen einen wesentlichen Reiz der Niemannschen Klavierkunst aus. Der poetischen Einstellung nach ist Niemanns völkisches Erbteil weniger das nordische Reckentum, als die sinnige Welt Storms und Raabes „Welt Kribbelkrabbel", die das Kleinste mit Liebe umfängt und bedeutungsvoll ans Licht zieht.

Niemanns neueres Schaffen trägt gelegentlich verschärft moderne Züge. Im „Exotischen Pavillon" (Op. 104, Simrock) verbirgt sich der träumende Deutsche hinter chinesischer Maske, und was er uns bringt, schmeckt ein wenig nach asiatischer Delikatesse. (Dafür entschädigt der zweite Satz der Kleinen Sonate Op. 98, Nr. 2 [Peters] mit der unverfälscht europäischen Leckerei eines süßen Andantino con Variazioni!) In der Sonatina: „Stimmen des Herbstes", Op. 103 — der italienische Name deutet an, daß der Komponist auf vorklassische Formen zurückgreift — vertritt das musikalische Zitat das dichterische. Ein Gedanke schlingt sich durch alle Sätze; der erste bringt ihn in schlicht imitatorischem Stil, mit leicht harmonischer Tönung, gewissermaßen als Präludium zur Fughetta des zweiten, zu dessen Thema er den Anstoß gibt. Der dritte, damit eingeleitet, verdeutlicht dann das trübe Bild durch das Hereinziehen entlehnter Themen: des altenglischen Martin Peerson „Fall der Blätter" verbindet sich mit dem Totengeläut des „Dies irae". Ein Weltkrieg liegt zwischen dieser hoffnungslos grausigen Stimmung, der Schonungslosigkeit dieser Zusammenklänge und dem Schönheitsideal, welches seinerzeit dem Komponisten (in seinem Klavierbuch, 1913) scharfe Worte der Abwehr gegen manche Neutöner eingab. Immerhin steht Niemann auch heute noch durchaus auf dem Boden festverankerter Tonalität und das Quälende der „Herbststimmen" ist ehrlicher Ausfluß einer Gemütsverfassung, die jeder als Schreckgespenst herannahen sehen mag. In seinem neuesten Zyklus „Hamburg", Op. 107

(Peters) wird der sinnende Dichter naturalistischer Impressionist: er fängt die ohrenbetäubende Musik der Werfthämmer ein und kopiert das verstimmte Gewimmer einer jämmerlichen Drehorgel. Aber unversehens steht auch die altehrwürdige Perücke der Pavane wieder vor uns auf, das 17. Jahrhundert klingt ehrsam und ein wenig steifleinen aus der Michaeliskirche und die Kinder singen ihr altes liebes „Laterne, Laterne“ durch die dämmerigen Straßen. Vor Brahms' Geburtshaus ziehen Gedanken aus der Liebesszene der f moll-Sonate durch den Sinn, — Gedanken an selige Zeiten, die ausklingen in den Tönen des Deutschen Requiems „Ja, der Geist spricht, laßt sie ruhen von ihrer Arbeit“. Ganz anderes fordert die Gegenwart: ein hymnischer „Ausblick“ beschließt das Werk, in den hinein unversehens „con tutta forza“, die Musik der Werfthämmer prasselt, — ein freudiges Bekenntnis zu deutscher Arbeit, zu einer Arbeit aber, die weit wegführt von den traumgesponnenen Pfaden zu den Gärten in der Tiefe ...

Man hört, England und beide Amerika haben der Niemannschen Kunst Stätten bereitet. Es gibt auch deutsche Pianisten, die ihn spielen. Es möchte befremden, daß es ihrer noch nicht gar so viele sind, — aber Niemann ist Deutscher! (und hat es verabsäumt, „berühmt“ zu werden, ehe er seine kleinen Genrebildchen für die musikalische Kinderstube schuf). Niemanns Werke sind dankbare pianistische Aufgaben und unter 111 Klavierwerken findet wohl jeder etwas, das seiner Eigenart zusagt. Die aber mögen getrost fern bleiben, die beim Spielen weniger an der Saiten zartes Schüttern, als an hölzerne Klavierhämmer denken!

*

Komponisten-Honorare jetzt und einst

Vor einiger Zeit brachten zahlreiche illustrierte Zeitschriften Abbildungen des prächtigen, luxuriös eingerichteten Hauses, das die Stadt Wien Richard Strauß, dem großen Dirigenten und Tonsetzer, geschenkt hat in der Hoffnung, durch diese wahrhaft fürstliche Dotation den berühmten Musiker dauernd an Wien zu fesseln. Bekannt auch ist, welch glänzende Einnahmen schon andere Komponisten, zumal die Koryphäen der modernen Operetten aus ihren Werken geerntet haben und noch ernten, Werke, die zum Teil schon jetzt wieder vergessen sind, oder doch bestenfalls ihre Erzeuger kaum überleben dürften. Im bezeichnenden Gegensatz hierzu steht der nachfolgende Brief, durch den Albert Lortzing, der 1851 als Kapellmeister am Friedrich Wilhelmstädtischen-Theater in Berlin starb, der Schöpfer der noch heute jugendfrischen, vielgespielten Opern „Zar und Zimmermann“, „Undine“, „Der Waffenschmied“ und „Der Wildschütz“ das letztgenannte Werk im Jahre 1844 dem Frankfurter Stadttheater zum Kauf anbot:

„An die Direktion des Stadttheaters in Frankfurt a. Main.

In Folge eines Schreibens von Herrn Regisseur Linker habe ich die Ehre, in der Anlage Buch und Partitur der Oper „Der Wildschütz“ einzusenden. — Das Honorar für die Oper beträgt wie bisher: zwölf Stück Louisdor.

In der schmeichelhaften Hoffnung einer freundlichen Aufnahme von Seiten des Publikums zeichne ich

hochachtungsvoll und ergebenst

Albert Lortzing.

Leipzig, 5. Januar 1844.“

Also 240 Mark, in Worten: zweihundertvierzig, erhielt Lortzing als Kaufpreis für ein abendfüllendes Werk, das noch heute bei jeder Aufführung tantiemefrei volle Häuser macht! *F. H.*



Phot. E. Hoenisch, Leipzig

Ernst Eulenburg †

(Text siehe S. 46)

*

Mozart-Wagner-Festspiele in München

Die heurigen Festspiele wurden bei unverändertem, längst schon traditionellem Spielplan im wesentlichen wieder mit eigenen Kräften der Staatsoper durchgeführt, und es spricht für den Arbeitsgeist des Instituts, daß man doch allenthalben das Streben fühlte, durch künstlerische Erneuerung der Gefahr einer Erstarrung in der Tradition zu begegnen. So wurde diesmal im Residenztheater Mozarts „Entführung“ von Grund auf neuinszeniert geboten. Hierbei lag die stärkste Betonung auf den von *Pasetti* mit außerordentlichem Feingefühl für den Stil des Ganzen geschaffenen neuen Bühnenbildern, in deren Rahmen *Hofmüller* ein bis ins letzte durchgearbeitetes Spiel hineingestellt hat, während *Knappertsbuschs* musikalische Revision trotz mancher famos herausgeholten Partie doch für meinen Geschmack von einer etwas grobkörnigen Auffassung der Partitur zeugte. Auf der Bühne dominierte in einem übrigens vorzüglichen Ensemble überlegen B. *Sterneck* als ganz unübertrefflicher Osmin. Im „Don Giovanni“ fesselte vor allem Frau *Mihacsek* durch bedeutende Gestaltung ihrer Donna Anna und A. *Friend* mit ihrer famos gezeichneten Zerline den Hörer mehr als die etwas äußerlich wirkende Ausdeutung der Partitur durch K. Böhm; und auch das zündende Leben und die sprühende Laune in „Cosi fan tutte“ schien fast mehr von den Darstellern als von K. *Elmendorfs* an sich durchaus klarer und biegsamer Stabführung auszugehen. Dagegen bot K. *Böhm* einen sehr feinen „Figaro“ mit Lotte *Lehmann* (Gräfin) und Elisabeth *Schumann* als hervorragende Gäste neben ausgezeichneter einheimischer Besetzung, zum mindesten rein gesanglich wohl eines der köstlichsten Festspiele; nicht zu vergessen eine „Zauberflöte“ unter Knappertsbusch, in der *Rehkemper* als Papagene geradezu brillierte und E. *Feuge* und *Krauß* als heroisches Paar im

stimmlichen Wohllaut ebenso schwelgten wie der Dirigent im orchestralen.

Die Wagner-Festspiele feierten das Jubiläum ihrer fünfundzwanzigsten Wiederkehr seit der Eröffnung des Prinzregenten-Theaters und es war tüchtige Vorarbeit für ihre Durchführung geleistet worden. Zwar machte die Eröffnungsvorstellung der „Meistersinger" noch einen etwas tastenden und ungleichen Eindruck, „Parsifal" jedoch wurde dann unter Knappertsbuschs überlegener und packender Leitung namentlich im zweiten und letzten Akt zum starken Erlebnis.

Vom „Ring" brachte namentlich das durchaus neu einstudierte und ausgestattete „Rheingold" den Beweis gründlichster künstlerischer Vorbereitung, während Knappertsbuschs Fähigkeit des geistigen Nachschaffens sich wohl am eindringlichsten in der „Götterdämmerung" auswirkte, durch die neben *Wolf* und *Ohms* (Siegfried, Brünnhilde) der Hagen *Benders* mit erschütternder Schicksalswucht schritt. Den zweiten „Ring" dirigierte Clemens *Krauß* (Frankfurt) mit erstaunlicher Leichtflüssigkeit, einer Ueberlegenheit, die schon an Eleganz grenzte und — von einzelnen Konzentrationshöhepunkten (namentlich auf der Bühne) abgesehen — doch mehr fesselte als wirklich ergriff.

Das große Ereignis war jedoch fraglos die Tristan-Aufführung Karl *Mucks*, getragen von unerhörter Inspiration, die vom ersten Takt an auf Bühne wie Orchester elektrisierend übersprang und die Intensität eines *Wolf* und der *Ohms* (Titelrollen) über ihre sonstigen Grenzen hinaussteigerte, neben diesen freilich auch über Künstler vom Range *Schippers* (Kurvenal), Benders und der Olszewska verfügen konnte. Die Eindrucksgewalt dieses einen Festspielabends könnte beim Rückblick nachdenklich stimmen über das Fazit an elementarer Kraft künstlerischen Nachschaffens in den ganzen fünf Festspielwochen. Dr. *P.*

*

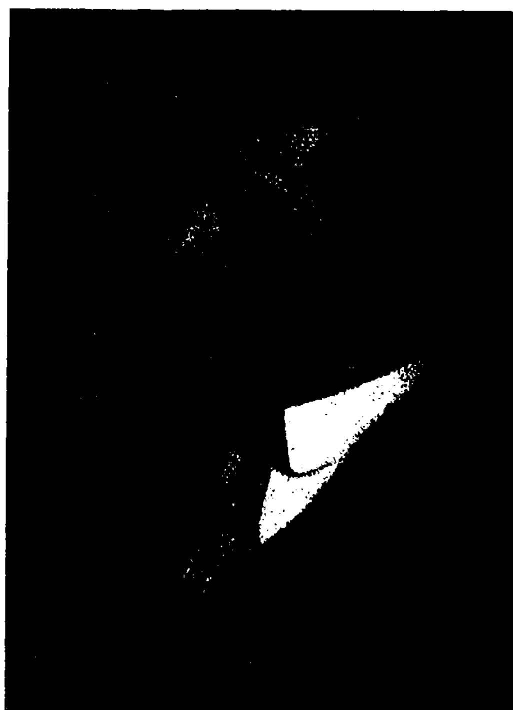
„Sturmvögel"

Dichtung und Musik von GERHARD SCHJELDERUP

Dramatische Ballade in drei Akten

Uraufführung am Mecklenburgischen Staatstheater in Schwerin

Mit seiner diesjährigen ersten Opernneuheit verhalf das Mecklenburgische Staatstheater einem Komponisten zu einem schönen Erfolge, der, ein 67jähriger, in stiller, ländlicher Abgeschiedenheit schaffend und wirkend der musikalischen Welt Werke verschiedenster Art schenkt, unbekümmert, ob sich ein Bühnen- und Orchesterleiter findet, seine Schöpfungen aufzuführen. Die Entstehung der dramatischen Ballade „Sturmvögel" fällt schon in die ersten Jahre des Weltkrieges, aber erst in diesem Jahre fand der Komponist die innere Sammlung zum versöhnenden Abschluß dieses Bühnenwerkes. In einer einfachen, schmucklosen Sprache führt die Dichtung auf eine einsame Insel an der norwegischen Westküste. Hier lebt Arnfred, der Leuchtturmwärter, mit seinen beiden Töchtern, der gemütskranken Kari und der jungen, aufblühenden Svanhild. In einer stürmischen Nacht erleidet ein fremdes Schiff an ihrem Felseneiland Schiffbruch. Nur zwei Männer werden gerettet, Gonzales und Cortes, die dann Aufnahme bei dem Leuchtturmwärter finden. Gonzales, unstet und schuldbeladen, fühlt sich unwert der erwachenden Liebe Svanhilds. Wie das atemraubende Geschrei der Sturmvögel, so peinigt den Ruhelosen unauslöschlich der Gedanke an ein Weib, das ihm gefolgt ist in fremde Lande und von ihm verstoßen wurde. In einer klaren Mondnacht erscheint den beiden Schiff-



Phot. Pieperhoff, Leipzig

Max Pauer
(s. u. Gedenktage)

brüchigen die kranke, den Ihren entflohene Kari, und Gonzales erkennt in der Unglücklichen die verlassene Geliebte. Erlösung aus Geistesnacht findend stirbt Kari in seinen Armen. Durch Nacht und Leiden erhebt sich der Mensch zur lichtvollen Klarheit und Ruhe.

Diese poesievolle Dichtung hat Schjelderup entsprechend tief empfunden musikalisch umkleidet. Das Stimmungsvolle Wagnerscher Tonsprache verbindet sich hier mit klarem nordischen Wesen zu einem melodisch ausdrucksreichen Gebilde. Von ganz besonderer Eigenart sind die drei Vorspiele in abwechslungsvollem Stimmungsreiz und ihrer musikalischen Form. Spannkräftig, in dramatischer und tonlicher Hinsicht, ist der erste Aufzug. Hier ist die Musik von starker Geschlossenheit und innerlich aufs engste verbunden. Der zweite Akt erscheint trotz vieler lyrischer Schönheiten dramatisch verschwommener in seiner ganzen Anlage. Im letzten Aufzug erhebt sich dann die Musik wieder zu achtunggebietender Höhe. Schjelderup erschöpft sich darin in Ausdrucksmöglichkeiten, die unmittelbar tiefste Wirkung auslösen.

Das Mecklenburgische Staatstheater hatte dem schönen Werke sorgsamste Vorbereitung angedeihen lassen. Neben Generalmusikdirektor Prof. *Kaehler* als zielbewußter musikalischer Führer und dem phantasiereichen Spielleiter Hanns *Friderici* sei der ganz vortrefflichen solistischen Besetzung mit den Damen *Ucko* (Kari) und *Thillot* (Svanhild) und den Herren *Werhard* (Arnfred), *Oerne* (Gonzales) und *Kruse* (Cortes) besonders gedacht. Der anwesende Dichterkomponist war der Mittelpunkt lebhaften Beifalls. *A. E. Reinhard.*

MUSIKBRIEFE

Bochum. Der Aufbau großzügiger Programme, wie sie Generalmusikdirektor Rudolf Schulz-Dornburg in den Jahren seiner Bochumer Tätigkeit regelmäßig mit Beginn der Saison ankündigte, mußte notgedrungen im verflossenen Herbst unterbleiben; denn der genannte Gründer und vorbildliche Führer des Städtischen Orchesters hatte sein künstlerisches Arbeits-

feld nach Westfalens Hauptstadt Münster verlegt. So gab denn die Einladung zur Vormiete lediglich eine summarische Aufzählung der Pläne und hob gleichzeitig hervor, daß eine Reihe der vorgesehenen Konzerte von den Bewerbern um die freie Stelle des Städtischen Generalmusikdirektors dirigiert würden. Kein Wunder, wenn der Strauß der musikalischen Darbietungen die verschiedensten Blüten in wenig sinniger Ordnung brachte. Nach zwei Ehrenabenden, die die Städtische Musikkommission den verdienstvollen Dirigenten der benachbarten Industriestädte Essen (Professor Max Fiedler) und Duisburg (Generalmusikdirektor Paul Scheinpflug) einräumte, trat als erster Anwärter auf den ausgeschriebenen Posten der Kapellmeister der Städtischen Oper Berlins, Wilhelm Franz Reuß, in die Schranken. Er brachte wagemutig Braunfelsens Phantastische Variationen über ein Thema von Berlioz, Tschaikowskys Fünfte, Wolfs Christnacht und Brahmsens Schicksalslied. Das sieggewohnte Orchester war ihm, wie Emil Bohnke, der als Nächster Brahmsens Vierte, sowie seine originellen Variationen über ein eigenes Thema und Regers Böcklin-Suite geschmackskundig dirigierte, williger Helfer zu künstlerischen Gewinnen. In Straußens Till Eulenspiegel, Regers Hiller-Variationen, Beethovens Zweiter, Schumanns Vierter und Schönbergs Verklärter Nacht hatte sich als dritter Bewerber Gustav Havemann bedeutsame Aufgaben gestellt, die er samt der Begleitung zum Cellokonzert von Lalo (Karl Fränkle) gewissenhaft löste. Die Palme des Sieges aber wurde Professor Leopold Reichwein (Wien) zuteil, der mit einem Bruckner-Abend und einer Aufführung des Elias künstlerische Eindrücke von hier kaum gekannter Intensität und Qualität hinterließ. Das Orchester musizierte unter seinem Stab mit restloser Hingabe und brachte Klangdifferenzierungen bestrickendster Art zuwege. Auch der Chor des Städtischen Musikvereins ging begeistert den feinsinnigen Willensäußerungen Reichweins nach und erfüllte alle Erwartungen, die sein trefflicher Erzieher, Chordirektor Richard Hillenbrand von der Duisburger Oper, an das Ergebnis seiner mühevollen Einstudierungsarbeit knüpfte. Zum Dank für den künstlerischen Erfolg wurde ihm die Wiederholung des Oratorienabends im Rahmen eines Volkskonzerts übertragen, der ihm berechtigte Ehrungen einbrachte. Mit der hier seit Jahren nicht mehr gehörten „Matthäus-Passion" von Bach wurde die Wintertätigkeit des Musikvereins unter Reichweins Stab gekrönt. Willkommener Mitstreiter war der Wittener Musikverein. Die Auslegung des sakralen Werkes erfolgte erstmalig unter Einschluß einer Orgel, deren leihweise Beschaffung durch das Entgegenkommen der Firma Walcker (Ludwigsburg) ermöglicht wurde und hoffentlich den Anstoß gegeben hat, daß unser provisorischer „Saalbau" nun endlich dauernd zur Königin der Instrumente kommen wird. An der Orgel waltete Professor Franz Schütz (Wien) seines verantwortungsvollen Amtes mit außerordentlich feinem Stilgefühl. Am Cembalo (Bach-Klavier) saß Alfons Dressel (Essen). Ein Sondergeschenk des Wiener Dirigenten, der nunmehr drei Jahre das Bochumer Zepter schwingen wird, war endlich der romantische Abend mit Werken von Weber, Brahms, Richard Strauß und Gesängen, die Emmi Leisner mit kultiviertem Vortrag verlebendigte. Große Hoffnungen auf gesunde Höherentwicklung der überlieferten Bahnen weckte die deutsche Erstaufführung der C dur-Sinfonie von Rudolf Kattnig. Verdienstlich setzte sich Konzertmeister Kurt Hofmann für das Bekanntwerden des a moll-Violinkonzerts von Glazunoff ein. Auf dem Gebiete des Kammerkonzerts sorgten das Treichler-Quartett, die Bochumer Bläser-Kammermusik-Vereinigung, Arno Schütze, Adolf Busch, Rudolf Serkin und das Leipziger Gewandhaus-Quartett für gediegene Pflege intimer Instrumentalkunst. Die Uraufführung einer Musik für Bratsche und Klavier von Fritz Spieß (Leipzig) durch Fritz Geistfeld und den Komponisten war ein Treffer, nicht minder die deutsche Erstaufführung einer Caconne in Cis von Franz Schmidt (Wien) für Orgel durch Professor Schütz in der Klosterkirche. Das viersätzige Werk ist in Sonatenform gehalten und weicht von der klassischen Form der Ciaconna insofern ab, als das fünfaktige Thema in allen Teilen fugiert abgewandelt wird und während seines Laufes durch die verschiedenen Kirchentonarten eine immer neue interessante Färbung erhält. Zur Feier des 75. Todestages Lortzings erinnerte sich Musikdirektor Rudolf Hoffmann der fast vergessenen Jubelkantate des Meisters, die er nach einem Vortrag des Lortzing-Forschers Georg Richard Kruse mit einem aus Mitgliedern der Männergesangvereine „Schlägel und Eisen" und „Gußstahlglocke" gebildeten Chore singen ließ. Für die planmäßige Erziehung der singbegabten Jugend trat die von Konrad Sarrazin energisch und zielbewußt geleitete Städtische Singschule erfolgreich auf den Plan und bekundete die tüchtigen Fortschritte der dreistufigen Kinderklassen, wie der Abendkurse für Erwachsene in einem öffentlichen Konzert. Den Mut zu einem Bruckner-Konzert brachte der Männergesangverein „Einigkeit" (Ernst Clauberg) auf, indem er eine große Zahl selten gehörter a cappella-Schöpfungen des Komponisten sang. Die von Albert Lamberts betreute „Sängervereinigung" widmete einen Abend Karl Kämpfs Arbeiten und hob den großen Chor „Leben und Lieben am Rhein" von dem Krefelder Otto Wick aus der Taufe, „Schlägel und Eisen" dagegen Kühns „Auf den Tod einer Frau" sowie Kunz' „Hymnus an das Leben". Der Volkschor, den Hermann Esser (Essen) für zeitgenössische a cappella-Musik von Grabert, Lendvai, Suter und Trunk interessierte, zeigte sich seiner gefahrvollen Aufgabe in jeder Beziehung gewachsen. *Max Voigt.*

*

Hagen. Ein Rückblick auf die „Saison" zeigt Hagen auf der höchsten Stufe seiner bisherigen musikalischen Entwicklung, mit den künstlerischen Großtaten seines an die rheinische Kunststadt Düsseldorf abgegebenen Musikdirektors Hans Weisbach. Unnötig, Weisbachs Verdiensten um das Kunstleben im einzelnen nachzugehen; seine Aufführungen, chorischer und sinfonischer Art, bilden Denksteine in der musikalischen Chronik der Stadt Hagen. Und mit seinen Taten wird man sich des bescheidenen, aufrechten Menschen erinnern, dessen edle Charaktereigenschaften in aller Herzen freundlichen Widerhall fanden. Was man ihm in Hagen alles dankt? Den gesamten Sinfoniker Beethoven, vorzüglich die Neunte Sinfonie und die Missa solemnis. Brahms gewann er überzeugungstreue Freunde, Bruckner ebnete er den Boden, bis Liebe und Verständnis Platz gegriffen hatten. Reger hörte man in der gleichen Vollendung, Pfitzners Romantische Kantate erklang unter Weisbachs Händen als Jubelruf für alles, was deutsch und groß ist. Mit fabelhaftem Gehör begabt, war er den Modernsten ein ausgezeichneter Mittler. Nicht zuletzt sei auch sein bedeutendes pianistisches Können als Kammermusikspieler und Begleiter erwähnt. Das Orchester, wie wir es zuletzt im Sinfonischen Prolog von Reger hörten, der Chor in der Messe des Lebens von Delius sind sein wertvollstes pädagogisches Vermächtnis. Wir verbinden mit diesen Worten die Hoffnung, daß er im schönen Düsseldorf und über den Jubel, der ihm gelegentlich des Niederrheinischen Musikfestes entgegengebracht wurde, uns nicht ganz vergißt und daß wir noch oft seiner Kunst, auch hier in Hagen, teilhaftig werden mögen. — Im Theater zeigte gleich zu Beginn der Spielzeit Intendant Dornseiff eine seiner schönsten Taten: in künstlerischer Abrundung brachte er mit Dr. Berend Mozarts köstliche Oper Cosi fan tutte heraus, mit der auch die Theaterspielzeit wirksam schloß. Dornseiff hatte überhaupt als Opernregisseur eine glückliche Hand, sein musikalischer Instinkt war äußerst sicher, und selten wird man einem Schauspielregisseur begegnen, der eine Opernregie so aus musikalischen Gesichtspunkten heraus gestaltet. Daß man, auch von dieser Seite betrachtet, den idealen Künstler ungern scheiden sieht, soll hier ausgesprochen werden. In den Werken feingeistiger und lyrischer Art hatte der Intendant in seinem ersten Kapellmeister Dr. Berend eine ganz vorzügliche Stütze. Man wird sich noch lange der prächtigen Uraufführung von v. Klenaus „Gudrun auf Island" erinnern, die Dr. Berends Glanztat war. Neben andern schönen Leistungen war die Vermittelung der Bekanntschaft mit Debussys „Verlorener Sohn", Wolf-Ferraris „Der Liebhaber als Arzt" und Strawinskys „Geschichte vom Soldaten" dankens- und bemerkenswert. Dr. Berend standen die Herren Werner und Kitzinger mit Eifer zur Seite. Die Operette lag bei Kapellmeister Kitzinger in sicheren Händen. Der Spielplan erreichte nicht ganz den Umfang der vorigen Jahre unter Spring-Elmendorff. Immerhin hatten die Hagener Gelegenheit, auf eigener Bühne Meistersinger, Tannhäuser, Rosenkavalier, Zauberflöte, Cosi fan tutte, Fidelio, Don Pasquale, Margarete und andere Repertoire-Opern zu hören. Die Operette wurde ebenfalls reich gepflegt. — Zu den großen Veränderungen in unserem Kunstbetrieb zählt auch der einschneidende Personalwechsel der Oper. Ein Qualitätsensemble ist nächst dem Kapellmeister der wichtigste Faktor einer Opernbühne. Ueber dem Fundament unseres tüchtigen Orchesters und eines frischen,

willigen Chors wünschen wir uns ein arbeitsfreudiges Soloensemble. Stars benötigen wir nicht, besser sind strebsame, stimmbegabte und musikalische Kräfte, die ein tüchtiger Regisseur zum künstlerischen Ensemble formt. Wie bekannt geworden ist, macht man keine Anstalten, eine Kraft wie Frl. Heitmann weiter an Hagen zu binden. Sollen wir sie, wie auch Frau van Rhyn-Stellwagen, die sich Generalmusikdirektor Schulz-Dornburg für Münster sicherte, verlieren? Den sympathischen Jos. Lex sieht man ungern von Hagen scheiden. Kammersänger Engelhards Tristan und Siegfried, vor allem seines Armen Heinrich (Pfitzner) wird man lange dankbarst gedenken. Dem neuen musikalischen Generalissimus wünschen wir in erster Linie eine glückliche Hand in der Neuordnung unserer Opernverhältnisse. Hier liegen die Dinge schwieriger als im Konzertsaal, wo ihn die ehrende Aufgabe empfängt, Weisbachs Vermächtnis zu pflegen. An hochwertigen Kammermusikveranstaltungen sind zu nennen das Konzert des Budapester Streichquartetts, Dr. Hugo Holle mit seiner rühmlichst bekannten Madrigal-Vereinigung, ein Bach-Mozart-Abend unter Weisbach mit Kammerorchester, Solisten Käte Hyprath und der Unterzeichnete. Des weiteren je ein Abend der Don-Kosaken und Emanuel Feuermanns mit dem Pianisten Willi Jinkertz. Wüllner war Gast im Manfred. Geigerisch glänzten Hubermann, Edith von Voigtländer und auch Konzertmeister Heddenus vertrat erfolgreich sein Instrument. Als Pianisten hörte man Braunfels, Käte Heinemann in der Uraufführung von Graeners Konzert und Lothar Windsperger in seinem bedeutsamen Klavierkonzert; Bachem-Köln saß auf der Orgelbank. Als namhafte Gesangssolisten gastierten: Lotte Leonhard, Amalie Merz-Tunner, Rosi Hahn, Marta Heinemann-Knörzer, Else Dröll-Pfaff, Annie Kindling, Dodie van Rhyn-Stellwagen, Anna Sinn-Löhr, Karl Heinz Lohmann, Wilhelm Bauer, Anton Kohmann, Hermann Schey. Kirchenmusikdirektor Heinr. Knoch gab in Verfolg seiner Händel-Pflege mit dem Pauluskirchenchor den Judas Maccabäus. *Heinz Schüngeler.*

BESPRECHUNGEN

Klingenfeld: Tägliche Einspielübungen für geschulte Violinisten. Bosworth-Edition Nr. 1056.

Keiner von den im Erwerb stehenden Geigern wird wohl ganz frei von jener Sorge sein, die man in die Frage kleiden kann: Wie soll ich es nur anstellen, um die so mühsam erarbeitete Technik als Dauerbesitz mir zu sichern? Die Antwort darauf zu finden, ist nicht so leicht, als es den Anschein hat, und die Schwierigkeit, sie für mehrere Fälle richtig zu geben, liegt an der Ungleichartigkeit der Voraussetzungen. Es ist erstens ein gewaltiger Unterschied, ob es sich um eine auch physiologisch befriedigende Technik, also um wirklichen Besitz, oder gegenteilig um ein wider die Natur gerichtetes Training, also nur um Scheinbesitz handelt. Ferner ist die Kraftreserve individuell ungleich, welche berufstätige Violinisten für Uebungen während der freien Zeit erübrigen. Endlich ist es aber ein wahres Kunststück, aus dem Wust von technischem Material für die knapp bemessene Uebungszeit auch das Richtige zu wählen. Das letztere Motiv ist das erschütterndste, denn wir sehen eine Menge vorzüglicher Geiger im Labyrinth der vielen tausend technischen Formeln planlos umherirren, oder in der fixen Idee befangen, einen technischen Zweig zur Universalübung zu stempeln. Wer kennt sie nicht die Terzentollen, die in Fingersatzoktaven das Allheilmittel Suchenden, jene, welche im linkshändigen Pizzicato den geigerischen Lebenselixier zu finden wähnen, oder wiederum die, welche nur auf Bogentechnik arbeiten. Und dennoch sind sie alle dem technischen Verfall preisgegeben, vor dem nur das Eine schützen kann: Die geschickte Mischung der grundlegenden Disziplinen, bei homöopathischer, nicht ermüdender Dosierung. Dieser Sachlage trägt das eingangs zitierte Werk in einer Vollendung Rechnung, daß man seine Freude daran haben kann. Es ist das Ei des Kolumbus, der erste wirklich brauchbare Studienbehelf für den auf knappe Uebungszeit beschränkten Geiger. *H. Seling.*

KUNST UND KÜNSTLER

Bayreuth 1927. Die Bayreuther Festspiele nächsten Jahres werden vom 19. Juli bis zum 20. August gehalten. Eröffnet werden sie mit „Tristan und Isolde", bekanntlich in neuer Inszenierung. Der Spielplan weist fünfmalige Aufführung auf. „Der Ring des Nibelungen" wird dreimal, „Parsifal" sechsmal aufgeführt.

Detmold feiert in diesem Jahre anläßlich des 125. Geburtstages am 23. Oktober und anläßlich der 100. Wiederkehr des Tages, an dem Lortzing nach Detmold kam (4. November), in der Zeit vom 30. Oktober bis 3. November ein Lortzing-Fest. Zur Aufführung kommen Lortzings Hymne „Dich preist, Allmächtiger" und sein Oratorium „Die Himmelfahrt Jesu Christi" durch den Oratorienverein und Detmolder Männerchor. Die musikalische Leitung liegt in den Händen des Musikdirektors W. *Schramm.*

Dresden. Eduard *Mörike,* der Leiter der Dresdener Philharmonie, hat zur Erstaufführung in Dresden erworben: *Kletzki:* Vorspiel zu einem Drama; *Strawinsky:* Feuervogel; Franz *Moser:* Serenade für Bläser; *Milhaud:* Serenade für Orchester; Rich. *Strauß:* Don Juan; *Braunfels:* Klavierkonzert; Max *Trapp:* III. Sinfonie; *Toch:* Phantastische Nachtmusik; *Schjelderup:* Sinfonie d moll; *Respighi:* Klavierkonzert; Ernst *Roters:* Klavierkonzert. — In den 12 Sinfoniekonzerten der Dresdener Staatskapelle im Opernhaus bringt Fritz *Busch* erstmalig *Hindemiths* Konzert für Orchester (Op. 38), Georg *Schumanns* Bach-Variationen, die IV. Sinfonie von Waldemar v. *Baußnern,* ein neues Klavierkonzert von Issai *Dobrowen* mit dem Komponisten am Flügel, Violinkonzert von Hans *Pfitzner,* eine Sinfonie von Kurt *Striegler,* „Die Planeten", sinfonisches Stück des englischen Komponisten Gustav *Holst,* Sinfonie von Donald F. *Tovey* und *Strawinskys* „Sacre du Printemps".

Mailand. Das Scala-Theater plant für die neue Spielzeit drei vollständige Aufführungen des „Ringes des Nibelungen"; auch „Der Freischütz" und „Der Rosenkavalier" stehen von deutschen Opern auf dem Spielplan. An neuen Werken bringt die Scala, außer der schon früher erwähnten Oper „Schuld und Sühne" von Arrigo *Pedrollo,* die Opern „Die Dame von Challant" von Carmine *Guarino* und „Debora e Jaele" von *Pizzetti.*

Winterthur. Im Programm des Musikkollegiums (Leitung: Herm. *Scherchen*) sind folgende Uraufführungen vorgesehen: Walter *Schultheß:* Variationen für Violoncello und Orchester Op. 14; Paul *Müller:* Hymnus für Orchester; Alfredo *Casella:* Concerto Romano für Orgel, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken und Streicher; Erhart *Ermatinger:* Konzert für Klavier und Orchester, a moll, Op. 4.

— Die Deutsche Bruckner-Gemeinde (Sitz München) wird als erste Tat das d moll-Requiem von Anton *Bruckner* aufführen. Dieses von Bruckner 1893 selbst überarbeitete Jugendwerk des Meisters wurde bisher nur zweimal (aus dem Manuskript) in Linz und in Wien unter Musikdirektor F. Bayer und Dr. Göllerich aufgeführt. Die hiesige Aufführung, die erste in Deutschland, geschieht durch den Chorverein St. Rupert unter Leitung des Hofkapellmeisters Josef *Ruzek* am Allerheiligentage in der Rupertuskirche in Form einer kirchlichen Totenfeier.

— Wilhelm *Kempff* (Stuttgart) hat eine Oper „Die Flöte von Sanssouci" vollendet.

— Der Präsident des brasilianischen Bundesstaates Sao Paulo, Carlos de *Campos,* hat eine Oper komponiert, die unter dem Titel „Ein besonderer Glücksfall" von einer italienischen Operngesellschaft demnächst in Rio de Janeiro uraufgeführt werden wird.

— Der Münchener Komponist Friedrich *Haag* hat die Partitur zu einer heiteren Oper, betitelt: „Der Kristalldeuter", vollendet, die im Laufe des Winters zur Uraufführung kommen wird.

— Felix *Weingartner* hat auf einen von ihm selbst verfaßten Text eine neue Oper, „Der Apostel", vollendet.

— Dr. Joseph *Wenz* (Darmstadt) hat die Neugestaltung der Oper „Radamisto" von *Händel* auf Grund der beiden erhaltenen Partituren fertig gestellt.

— Unter Leitung des Bochumer Generalmusikdirektors Leopold *Reichwein* werden nächsten Winter in den Konzerten der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde die sämtlichen Sinfonien Anton *Bruckners* gespielt werden.

— Heinz *Tietjen*, der Intendant der Städt. Oper in Berlin, wurde als Generalintendant an die dortigen Staatstheater berufen. Für den Posten eines besonderen Operndirektors der zurzeit im Umbau befindlichen Oper „Unter den Linden" ist der bisherige Spielleiter Prof. Franz L. *Hörth*, für denselben Posten der Oper „Am Platz der Republik" Otto *Klemperer* ausersehen.

— Neue geistliche Frauenchöre von Robert *Hernried* werden im Laufe dieser Spielzeit durch die Vereinigung „Darmstädter Solistinnen" unter Leitung von Bernd *Zeh* zur Uraufführung gelangen.

— Hermann *Suters* † Oratorium „Le Laudi", sein letztes und reifstes Werk, gelangt in dieser Konzertsaison in folgenden Städten zur Aufführung: Chemnitz, Duisburg, Emmerich, Essen, Flensburg, Frankfurt a. M., Halle a. S., Hamborn, Koblenz, Lippstadt, M.-Gladbach, Neuchatel, Nürnberg, Solothurn (innerhalb zwei Jahren über 30 Aufführungen).

— Der Wiener Heldentenor Alfred *Piccaver* wurde zum Ehrenmitglied der *Wiener* Staatsoper ernannt.

— Kapellmeister Karl *Elmendorff* von der Münchener Staatsoper ist eingeladen worden, bei den *Bayreuther Festspielen 1927* „Tristan und Isolde" zu dirigieren.

— Gleich seiner Gattin Maria *Ivogün* hat Kammersänger Karl *Erb* mit der Berliner Städtischen Oper einen Gastspielvertrag gemacht; der Künstler ist für 30 Abende verpflichtet worden.

— Kapellmeister Friedrich *Rein* ist von der Münchener Theatergemeinde für ein Griechisches Konzert (griechische nationale Musik aus drei Jahrtausenden) mit dem Konzert-Vereins-Orchester verpflichtet worden; es werden Bearbeitungen alter nationaler Musik und neue Kompositionen von dem in Griechenland bekannten Prof. A. K. *Psachos* aufgeführt.

— Der Zittauer a cappella-Chor „Orpheus" (Leitung: Oskar *Schneider*) hatte mit der „Deutschen Singmesse" von Joseph *Haas* große Erfolge in Zittau i. Sa. und Reichenberg i. Böhmen.

— Die neueste Oper Ottorino *Respighis* „Die versunkene Glocke", Text nach Gerhart *Hauptmann*, ist vom Verlage Ed. Bote & G. Bock dem Hamburger Stadttheater zur Uraufführung überlassen worden. Die Rückübertragung des italienisch komponierten Werkes ins Deutsche und die musikalische Leitung der Aufführung in Hamburg hat Werner Wolff übernommen, während der Intendant des Hamburger Stadttheaters Leopold Sachse persönlich die Inszenierung leiten wird. Die Uraufführung wird im Laufe des Februar 1927 stattfinden.

GEDENKTAGE

— Am 1. Oktober konnte das *Mainzer Städtische Orchester* sein 50 jähriges Jubiläum feiern, aus dessen Anlaß vom 3. bis 9. Oktober eine Musikfestwoche stattfand.

— Am 3. Oktober beging das *Städt. Konservatorium zu Dortmund* sein 25 jähriges Jubiläum.

— Am 6. Oktober konnte der bekannte Leipziger Musikverlag *J. Schuberth* & Co. auf einen Bestand von 100 Jahren zurückblicken. Das Unternehmen wurde in Hamburg gegründet von dem in Magdeburg geborenen Julius Schuberth, dessen Brüder Carl (Cellovirtuose) und Ludwig (Dirigent der deutschen Oper) in der 1. Hälfte des vorigen Jahrhunderts im Petersburger Musikleben eine bedeutende Rolle spielen. Julius Sch., der selbst ein ausgezeichneter Violinspieler war, siedelte 1853 mit dem stark angewachsenen Verlag nach Leipzig über und widmete sein Interesse den damals modernen Meistern: Liszt, Raff, Reinecke, Rubinstein, Schumann u. a. Dem Leipziger Unternehmen wurden Zweiggeschäfte in New-York und in San Franzisko angegliedert, die aber nach seinem Tod 1875 in andere Hände übergingen. Der Leipziger Verlag, der nun zunächst von seinem Neffen H. Reippel weitergeführt wurde, fand 1892 einen Käufer in Felix Siegel, dem Sohn des verstorbenen Musikverlegers C. F. W. Siegel. Auch diesem war es vergönnt, den Verlag erfolgreich zu vergrößern bis zu seinem Tode im Jahr 1920. Heute ist das Unternehmen im Besitz seiner einzigen Tochter Rose-Charlotte Siegel, die für die weitere Ausgestaltung des Verlages im Sinne ihres Vaters und in dem des Begründers der Firma bemüht ist.

— Am 10. Oktober wurde Dr. Walter *Niemann*, der bekannte Leipziger Klavierkomponist und Musikschriftsteller, 50 Jahre alt (s. Aufsatz in diesem Heft).

— Am 22. Oktober wird der Pianist und Komponist Eduard *Schütt*, vor allem bekannt durch seine in elegantem Stil gehaltenen Klavierwerke, 60 Jahre alt.

— Am 23. Oktober ist der 125. Geburtstag Albert *Lortzings* (s. Aufsatz in diesem Heft).

— Am 25. Oktober wird Georg *Schumann*, der bekannte Komponist und Leiter der Berliner Singakademie, 60 Jahre alt (Aufsatz im nächsten Heft).

— Auf den 26. Oktober fällt der 50. Todestag von Hermann *Mendel*, dem vor allem durch die Herausgabe des „Musikalischen Konversationslexikons" bekannt gewordenen Musikschriftsteller.

— Am 31. Oktober wird Prof. Max *Pauer*, der weitgeschätzte Pianist und Leiter des Leipziger Konservatoriums, 60 Jahre alt.

TODESNACHRICHTEN

— In *München* starb Prof. Dr. Alfred *v. Bary*, der einstige Heldentenor der Dresdener und Münchener Hofoper, im Alter von 53 Jahren. Der Verstorbene war als Sohn eines aus altem belgischen Geschlecht stammenden Arztes auf der Insel Malta geboren. Ehe er Sänger wurde, studierte er Medizin und promovierte in München 1898 zum Dr. med. 1902—1912 wirkte er als Heldentenor an der Dresdener, 1912—1918 in gleicher Eigenschaft an der Münchener Hofoper, wo er besonders durch seine Gestaltung Wagnerscher Helden tiefe Eindrücke hinterließ. Nach Abgang von der Bühne hatte er seine alte Praxis als Nervenarzt wieder ausgeübt.

— Das Mitglied der Musikalischen Kapelle der Dresdener Staatsoper, Kammervirtuos Adolf *Lindner*, ist im Alter von 50 Jahren gestorben. Lindner, der der Kapelle als Waldhornbläser schon seit 25 Jahren angehörte, war als bedeutender Künstler seines Instrumentes allgemein geschätzt.

— In Leipzig starb der um Popularisierung der klassischen Musik hochverdiente Verleger Ernst *Eulenburg* im Alter von 79 Jahren. Jedem Musikfreund sind die kleinen gelben Partituren vertraut, die Eulenburg im Jahre 1892 vom Begründer der Sammlung, Payne, übernahm und im Laufe der Jahre zu einer umfassenden, bis in die Gegenwart reichenden Bibliothek der Orchester- und Kammermusik ausbaute. Neben diesem bedeutungsvollen Verlagsgeschäft unterhielt Eulenburg eine Konzertdirektion großen Stiles, die vielen jungen Künstlern zum Aufstieg verhalf und für das Leipziger Musikleben von großer Wichtigkeit war. Man sah den rüstigen alten Herrn wintersüber in allen Konzertsälen, wo er die Darbietungen nicht nur als erfolgreicher Veranstalter, sondern auch als gründlich gebildeter und urteilsfähiger Musiker mit musikalischem Herzen überwachte. Bezeichnend für seine Lebensauffassung ist, daß er noch am Tage vor seinem Tode am Arbeitspult des Verlages saß und eine schlichte Bestattung ohne ehrende Beteiligung der Musikwelt als letzten Wunsch aussprach.

— In *München* starb das beliebte Mitglied des Nationaltheaters, Kammersänger Max *Gillmann*.

— Der Inhaber des bekannten Musikverlags C. F. Kahnt, Leipzig, Alfred *Hoffmann*, ist in *Leipzig* einem Schlaganfall im Alter von 64 Jahren erlegen. Der Verstorbene, ein geborener Leipziger, war zuerst im Bankfach tätig, bis er 1903 den Verlag erwarb und mit Erfolg die Ideen und Ziele seines Begründers weiterführte.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Frau Julie *Walch*, eine Enkelin von *Robert* und *Clara Schumann*, bittet uns, nachfolgende Zeilen zu veröffentlichen: Im Verlag der Firma „Manfred Verlag Schumann & Steinau" in Bielefeld ist ein Buch erschienen unter dem Titel „Johannes Brahms, der Vater von Felix Schumann, ein Mysterium einer Liebe, von Titus Frazeni". Im Nachsatze zu diesem Werke ist als Kronzeugin für die Hypothese, daß Johannes Brahms der Vater von Felix Schumann sei, eine Aeußerung angeführt, die ich über die Liebe zwischen Johannes Brahms und Clara Schumann im Verwandtenkreise gemacht habe. Weiterhin ist in dem betreffenden Werke angedeutet worden, daß ich wahrscheinlich von Marie Schumann, die sicherlich auch über die Beziehungen zwischen Clara Schumann und Johannes Brahms genau Bescheid wisse, Schweigegelder bezöge. Wenn auch schon von dritter Seite diese schamlose Verdächtigung von Johannes Brahms und Clara Schumann gebührend beleuchtet worden ist (vergleiche den Aufsatz von Paul Zschorlich: „Ein

unwürdiger Enkel". „Johannes Brahms und Clara Schumann schamlos verdächtigt" in der Deutschen Zeitung 1. Ausgabe Nr. 219 vom 23. Juli 1926; ferner Aufsatz des Dr. Havemann: „Ein Racheakt gegen Clara Schumann" in den Westfälischen Neuesten Nachrichten, Ausgabe Nr. 129 vom 7. Juni 1926 und endlich den Aufsatz desselben Verfassers in der Frankfurter Zeitung vom 20. Juni 1926), so halte ich mich dennoch in Ehrfurcht vor dem Andenken an meine Großmutter Clara Schumann für verpflichtet, folgende Erklärungen in breiter Oeffentlichkeit abzugeben: 1. Meine Aeußerung über die Liebe zwischen Johannes Brahms und Clara Schumann ist von den Herausgebern des erwähnten Buches in unerhörter Weise entstellt und nicht im entferntesten im Sinne meiner tatsächlichen Aeußerung wiedergegeben. Es erübrigt sich eigentlich, darauf hinzuweisen, daß ich den Herausgebern des Buches und damit auch der Herausgabe dieses Schundwerkes völlig fern stehe. 2. Die Andeutung, daß ich wohl von Marie Schumann Schweigegeld bezöge, weise ich als dreiste und unverschämte Lüge hiermit auch in aller Oeffentlichkeit zurück. 3. Selbstverständlich stehe ich auch dem sogenannten Archiv der Nachkommen von Robert und Clara Schumann in Bielefeld völlig fern. Welche Dokumente von Robert und Clara Schumann dieses Archiv zu verwalten hat, weiß ich nicht. Soviel mir bekannt ist, befindet sich das Archiv über den Nachlaß von Robert und Clara Schumann im Zwickauer Schumann-Museum. 4. Auch ich schäme mich, daß ein Enkel es wagt, das Andenken an seine Großmutter Clara Schumann in so häßlicher Weise in den Schmutz zu ziehen.

— Der örtliche Ausschuß für die *Nürnberger Sängerwochen* hat in seiner letzten Sitzung einige Aenderungen des seinerzeitigen Aufrufes (erschienen im zweiten Augustheft) beschlossen: 1. Betr. kostenfreie Lieferung der Noten: In besonderen Fällen soll hierauf nicht bestanden werden, es wird unter Umständen eine Beihilfe für bes. Herstellungskosten bewilligt. 2. Betr. Aufführungsrecht: In der Zwischenzeit sind die Vertragsabschlüsse zwischen dem Deutschen Sängerbund und Afma und Gema erfolgt, so daß die Frage des Aufführungsrechts geregelt ist. 3. Betr. Anonymität der Einsendungen: Die Anonymität der Einsendungen kommt in Wegfall. Die Frist zur Einreichung von Werken mit voller Namensnennung wird bis zum 15. Oktober verlängert. Die Komponisten sollen bei der Wahl der ihre Werke aufführenden Vereine mitbestimmen. (Die Hinweise im Aufruf, daß die Sängerwoche ähnliche Bestrebungen verfolgt, wie die Tonkünstlerfeste des Allg. Deutschen Musik-Ver. und die Donaueschinger Musikfeste haben wenig Beachtung gefunden, denn die Einsendungen bringen nahezu ausschließlich Chöre, die sich im landläufigen Liedertafelstil bewegen.) — *Die erste Sängerwoche* ist für den 2., 3. und 4. Juli 1927 in Aussicht genommen.

— In *Göttingen* wird die *erste deutsche Orgelbaufachschule* ins Leben gerufen. Es wird damit eine Lücke ausgefüllt, die sich schon seit Jahren im Orgelbauwesen Deutschlands bemerkbar machte. Italien, das einen besonders großen Bedarf an Orgeln hat, errichtete schon vor längerer Zeit mit Unterstützung der Regierung Fachschulen der Orgelbaukunst. Da die größten technischen Kapazitäten des Orgelbaus in Deutschland zu finden sind, stand zu befürchten, daß heimische Kräfte dem Dienste im eigenen Land entzogen würden und daß die gediegene Ausbildung des jungen Nachwuchses in der weitverzweigten und schwierigen Kunst des Orgelbaus auf die Dauer Schaden leiden könnte. Aus diesem Grunde haben die deutschen Orgelbaumeister den Plan einer Orgelbauschule gutgeheißen, und auch alle in Betracht kommenden Behörden stehen der Gründung sympathisch gegenüber. Nach einem auf dem letzten Verbandstag gefaßten einstimmigen Beschluß soll Göttingen Sitz der ersten derartigen Ausbildungsanstalt sein.

— Richard *Strauß* hat sich grundsätzlich bereit erklärt, an der *Wiener Staatsoper* zu wirken.

— Bei einem Besuch in *Sant' Agata* bei *Busseto*, dem Landgut *Verdis*, wurden dem Wiener Musikschriftsteller Paul *Stefan* mehrere *vollständige Opernentwürfe* gezeigt, von des Maestros eigener Hand geschrieben und so weit fertiggestellt, daß sie nur noch in gereimte Verse zu bringen waren. Verdi hat seine späteren Texte immer derart selbst verfaßt und nur eben die letzte Abrundung dem Textdichter überlassen, aber auch diese noch kontrolliert. Es waren folgende Opern: ein „Boris Godunow", eine „Usca", ein „Tartuffe" (als komische Oper geplant, der Entwurf von Verdi französisch geschrieben) und ein umfangreiches Manuskript ohne Aufschrift und Personenverzeichnis, das den Erben Verdis und Besitzern des Nachlasses bisher merkwürdigerweise noch niemand hatte deuten können: es war dies ein vollkommen ausgeführter *Operntext* nach *Grillparzers Ahnfrau.*

— Für Theodor *Leschetitzky*, den vor elf Jahren gestorbenen hervorragenden Wiener Pianisten und Pädagogen, hatten seine Schüler und Schülerinnen unter Führung von Fannie Bloomfield-Zeisler und Ossip Gabrilowitsch eine Sammlung zur Schaffung eines Denkmals veranstaltet; der Wiener Bildhauer Fritz Zerritsch hat dieses Denkmal jetzt vollendet; es ist auf dem Wiener Zentralfriedhof aufgestellt worden.

— Der künstlerische Rat der Moskauer Staatsoper hat entdeckt, daß *Mozarts* Musik zu „Figaros Hochzeit" „für das moderne Gefühl" unmöglich sei, und einen Komponisten namens *Schaporin* mit der Anfertigung einer neuen Musik beauftragt. Der Text gefällt dem künstlerischen Rat dagegen recht gut, weil man ihn zu kommunistischer Propaganda benutzen könne.

— Die *Bonner Beethoven-Feier* 1927 soll zum allgemeinen *Deutschen Beethoven-Fest* ausgestaltet werden; der Reichskanzler hat sich damit einverstanden erklärt, daß die Bonner Feier als die offizielle deutsche Feier, woran sich die Reichsregierung weitgehend beteiligt, anerkannt wird. Mit der Herrichtung der Beethoven-Halle für das Fest hat man bereits begonnen.

— Die handschriftliche Partitur von Richard *Straußens* „Rosenkavalier" ist jetzt in die Musiksammlung der *Wiener* Nationalbibliothek gewandert.

— Wolfgang *Mottl*, der Sohn Felix Mottls, hat der *Staatsbibliothek* in *München* die Partitur der Oper seines Vaters „Fürst und Sänger" geschenkt.

— Arnold *Schönberg* ersuchte das Comité der Internat. Gesellschaft für neue Musik, seinen Namen von der Liste der Ehrenmitglieder zu streichen.

— Die *Kieler Oper* steht vor der Gefahr, geschlossen werden zu müssen, da die Stadtverwaltung glaubt, Zuschüsse von der bisherigen Höhe nicht mehr verantworten zu können; man will vorher noch versuchen, von der Provinz Schleswig-Holstein einen jährlichen Zuschuß von 100000 Mark zu erhalten; sollte dieser Versuch mißglücken, so will man nur noch das Stadttheater mit Operette und Schauspiel fortführen.

— Yvette *Guilbert* hat in New York ein internationales Institut für Bühnenkunst eröffnet, das eine vollständige Schule für alle auf der Bühne verwendeten Künste, einschließlich Musik, Pantomime, Tanz, Dekoration und Dramaturgie, sein soll. Yvette Guilbert selbst wird einen Kurs für Ausdruckskunst halten; Frau Dr. Mensendieck soll die Abteilung für Körperkultur leiten.

— In *Simrocks* Musikverlag erscheinen Veröffentlichungen über ein Hauptübungsmittel für die Stimmbildung, den „Rückenkreis", von Walter Howard.

— Das *Schlesische Konservatorium der Musik* zu *Breslau* und die *Staatliche Musikschule* zu *Weimar* gaben je ihren Jahresbericht für das Schuljahr 1925/26 heraus.

* * *

Als **Kunstbeilage** für das 1. Vierteljahr fügen wir Heft 2 ein Bildnis von Albert Lortzing bei.

Bezugsbedingungen

Vierteljährlich 6 Hefte mit Musik- u. Kunstbeilagen RM. 4.—. Einzelheft RM. —.80. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und die Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag einschl. Versandgebühr im Inland RM. 4.50, nach dem Ausland RM. 5.—. Postscheck-Rechnung Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart Nr. 2417.

*

Anzeigen-Preise

Die viergespaltene Nonpareille-Zeile RM. —.50. 1/1 Seite RM. 170.—, 1/2 Seite RM. 90.—, 1/4 Seite RM. 47.50, 1/8 Seite RM. 25.—, 1/16 Seite RM. 14.—. Bei Wiederholungen Rabatt. Anzeigen-Annahme durch den Verlag

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart

NEUE MUSIK-ZEITUNG

48. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1927 Heft 3

Vom Anschluß in der Musik

Von Dr. ARMIN KNAB

Die Neunte Sinfonie und der Tristan sind für viele kleinere Talente, deren Namen die Musikgeschichte nicht bewahrt, zum Verhängnis geworden. Obwohl alle Kunst auf Entwicklung beruht und jeder einzelne am Gesamtwerk weiter bauen muß, konnten sie doch nur scheitern, weil sie für ihr Schaffen einen falschen Ausgangspunkt wählten, während sie bei richtigem Anschluß vielleicht Wertvolles in kleineren Formen geleistet hätten. Es mag sich lohnen, einmal der Frage des Anschlusses in der Entwicklungsgeschichte der Musik an einzelnen naheliegenden und allgemeinen bekannten Erscheinungen nachzugehen, ohne daß an eine erschöpfende Behandlung dieses uferlosen Themas gedacht werden kann.

In den herkömmlichen Darstellungen der Musikgeschichte steht noch immer die Einzelpersönlichkeit mit allem biographischen Detail zu sehr im Vordergrund. Sie erscheint als etwas Absolutes, Einmaliges, für sich allein Bestehendes und das Verdienst ganzer Epochen wird ihr zugerechnet. Ihr Werk erscheint wie ein reines Geschenk von oben. Auch dickleibige Monographien lassen oft eine Darstellung der Entwicklungsgeschichte vermissen, in die ihr Held eintritt. Da sieht es dann so aus, als hätte etwa Mozart, würde er ein Jahrhundert früher gelebt haben, ungefähr die gleiche Musik geschrieben wie in seiner Zeit. Eine Entwicklungsgeschichte der abendländischen Musik, die trotz aller Ansätze dazu noch geschrieben werden muß, wird die Einzelpersönlichkeit noch weit mehr als bisher im Rahmen ihrer geschichtlichen Aufgabe zeigen und die Geschichte der Gattung über die Geschichte der Person stellen müssen. Die gewaltige Kleinarbeit der musikwissenschaftlichen Forschung, die unablässige Bemühung um geeignete Methoden zur Stilkunde wird erst dann völlig fruchtbar werden, wenn ein überragender Geist mit intuitiver Schauenskraft alle bisherigen Ergebnisse zusammenfaßt. Bis dahin ist die Schau überlegener Außenseiter wie Nietzsche, Spengler, Benz, die die Musikgeschichte nicht als isoliertes Sondergebiet betrachten, sondern von ihrem Ueberblick über ganze Kulturen aus werten, trotz mancher Irrtümer im Detail an zusammenfassendem Tiefblick der rein wissenschaftlichen Forschung noch überlegen. Immerhin hat sich das Bild früherer Jahrhunderte schon wesentlich aufgehellt. Noch vor wenigen Jahrzehnten erschien den weniger Eingeweihten etwa Bach wie ein ungeheuerer erratischer Block inmitten einer belanglosen Flachlandschaft. Der damals noch vorherrschende Geniebegriff im Sinne der Renaissance erlaubte es, alle Leistungen des großen Thomaskantors als rein persönliche Taten ohne Vorgang und Zustrom fremder Einflüsse aufzufassen, während wir heute Bach als den Vollender einer Jahrhunderte langen Entwicklung, als Nachfolger und Zeitgenossen vieler großen Musiker erblicken, der nicht einmal neue Formen zu schaffen brauchte, sondern als Erbe einer langen Zeit den gegebenen Formen die letzte Prägung gab. In gleicher Weise würden auch manche unbegreifliche Größen fremder Kulturen wie Chopin oder Bizet nicht mehr als vom Himmel gefallene Erfinder einmaliger Stile erscheinen, wenn wir ihre besonderen Vorläufer und ihre Umwelt genauer kennen würden. Ihr Rang würde nicht beeinträchtigt dadurch. Solange aber beispielsweise Chopin immer noch hinter Beethoven und Schubert und neben Schumann und Mendelssohn gewissermaßen in der Geschichte der deutschen Klaviermusik erscheint, mit der er sehr wenig zu tun hat, bleibt seine Erscheinung unerklärlich. Eine Musik, die in vollkommener Originalität einem einzelnen zugefallen wäre, gibt es nicht. Monteverdi kommt vom Kirchenstil zur Oper. Wagner ist ohne Weber nicht denkbar, Bizet nicht ohne Auber, Chopin knüpft an Field an. Da Vorgänger und Umwelt so bedeutungsvoll sind, wird die Frage des richtigen Anschlusses zur allerwichtigsten für den schaffenden Musiker.

Ein allgemeines Gesetz für die Wahl des Anschlusses ist nicht leicht aufzustellen. Man kann vielleicht sagen: Das Weiterbauen an noch nicht abgeschlossenen Entwicklungszügen kann zu wertvollen Leistungen führen, der Anschluß an vorläufig abgeschlossene, zur Vollendung gebrachte Entwicklungen wird epigonales Schaffen mit sich bringen. Noch schwerer ist in der jeweiligen Gegenwart festzustellen, ob eine Entwicklung abgeschlossen ist.

Der eigentliche Abschluß erfolgt in der Regel durch eine überragende Persönlichkeit, die ganze Entwicklungsergebnisse zusammenfaßt und zu endgültigen Werken verdichtet. Bachs h moll-Messe gestattete keine Fortsetzung, der Anschluß an die Neunte, an den Tristan mußte zu epigonalen Leistungen führen. Erst nach langen Zwischenräumen können große Schaffende wieder an früher vorläufig abgeschlossene Entwicklungen frei anschließen. Bruckners Fünfte weist auf Bach und Beethoven, bedeutet aber einen neuen selbständigen Gipfel. Das rein geschmackliche Zurückgreifen auf vergangene Kulturen ohne überragende Schöpferkraft ist wiederum zu Fruchtbarkeit nicht berufen. Alle diese Werkchen „im alten Stil" bedeuten nicht mehr als neue gotische Kirchen.

Die Frage des Anschlusses war leicht zu lösen, ja überhaupt keine Frage in Zeiten, eines einheitlichen, noch nicht erschöpften Stiles, einer nicht zerklüfteten einheitlichen Geisteshaltung, in Zeiten, wo eine gesicherte Ueberlieferung, eine gefestigte handwerkliche Grundlage vorhanden war. Man kann sich denken, daß in dem Jahrhundert der Blütezeit der Chorpolyphonie der Schaffende ohne weiteres auf der allgemeinen Grundlage des damaligen hohen Könnens weiterbauen konnte, ohne in Zweifel zu geraten. Eine einheitliche Geisteshaltung ließ die Entwicklungen auch viel langsamer vor sich gehen als im Jahrhundert des Individualismus mit seinen sich widersprechenden und bekämpfenden Strömungen. Je mehr von der alten Musik heute wieder lebendig wird — und es gibt keine Musik von Wert, die nicht wieder lebendig werden könnte, wie wir in unserer Kultur keine Bildkunst kennen, die uns völlig unzugänglich wäre — desto größer ist das Staunen über die Unzahl starker und unangreifbarer Werke aus früheren Jahrhunderten. Hört man etwa Arien von Krieger, von Erlebach mit ihrem weit geschwungenen Melos, ihrer edlen Gesanglichkeit, hört man sie vor allem zur ursprünglichen Begleitung, so scheint solche Kunst nicht mehr zu überbieten. Wenn auch einzelne Namen jetzt besonders deutlich hervortreten, so sind doch auch die Werke Kleinerer aus jenen Zeiten von Qualität, weil der Stand der Musik allgemein ein hoher war. Zu Bachs Zeiten konnte auch der Dorfkantor seine sonntägliche Kantate schreiben und Bach tat nichts anderes wie Hunderte seiner Amtsgenossen, nur besser. Dieses Können hat sich provinziell in insularer Abgeschlossenheit sogar noch bis zur Wende des 18. Jahrhunderts erhalten, wie z. B. die zahlreichen Kantaten Buttstädts, des letzten reichsstädtischen Kantors von Rothenburg, beweisen, die Universitätsmusikdirektor Prof. Schmitt in Erlangen vor dem Untergang gerettet hat. Die Werke der Kleineren verhalten sich zu den Werken der Großmeister wie gotische Dorfkirchen zu den Domen der Städte. Sie sind in ihrer Art ebenso unangreifbar gut. Für Bach selbst konnte es noch gar keine Wahl geben; er hörte Reinken, studierte Buxtehude, schrieb sich im Mondschein die Werke seiner Vorläufer ab und wollte nichts weniger als eine Revolution.

Ganz anders, wenn ein Entwicklungszug seinen krönenden Abschluß gefunden hatte und eine daneben aufkommende Richtung noch nicht völlig erstarkt war. Das war die Situation bei Bachs Tod. Mit ihm war die Kunst der Polyphonie vorerst abgeschlossen. Das Geschick zweier seiner Söhne verkörpert die Frucht der Nachfolge und der Absage. Friedemann, vielleicht der Genialere im Sinne ursprünglicher Begabung, knüpft an die Tradition seines Vaters an und unterliegt. Philipp Emanuel, vom Vater zum Juristen bestimmt, wendet sich der neuen homophonen Kunst zu und wird der eigentliche Schöpfer der Sonate, auf dem Haydn und Mozart bewußt weiterbauen. Auch Mozart, Beethoven, Schumann studierten und verehrten das wohltemperierte Klavier wie ihre Bibel, aber sie dachten nicht daran, unmittelbar anzuknüpfen, sie gingen ihre eigenen Wege und versuchten das Vollendete nicht noch einmal zu tun. Die schon neben Bach aufkommende homophone Kunst (Telemann) führte zu einem neuen herrschenden Stil, der, solange er noch nicht abgeschlossen war, wiederum ein fruchtbares Mitschaffen kleinerer Talente gestattete. Wir sehen bis zum Erlöschen des musikalischen Rokoko eine große Zahl kleinerer Komponisten am Werk, deren Arbeiten keineswegs veraltet oder überholt wirken, weil sie aus einem Zeitstil schöpfen konnten, an dessen Entwicklung sie noch mitbeteiligt waren. In der Umwelt Mozarts waren vielleicht Dutzende von Komponisten, die im Stil des musikalischen Rokoko durchaus Reizvolles zu sagen hatte. Auch Mozart war nur der Großmeister dieses Stils, kein Revolutionär und so kommt es, daß wir heute die von dem sicher nicht bedeutenden Süßmeyer zu Ende komponierten Teile des Requiem nicht mit voller Bestimmtheit von der Arbeit Mozarts sondern können. Man stelle sich vor, Schindler oder Rieß hätten eine unvollendete missa solemnis Beethovens fertig stellen sollen! Beethoven selbst konnte noch an Mozart anknüpfen, so vollendet und abgeschlossen dessen Werk erscheint, weil er als ganz große Persönlichkeit die Sonate vom Allgemeinen ins Persönliche zu führen bestimmt war. Die Bevorzugung Beethovens vor Mozart beruht auf der Stellung zum Gehalt, nicht auf der artistischen

Wertung. Beethoven hat einer auf Idee eingestellten Zeit „mehr zu sagen". Künstlerisch steht Mozart vielfach höher. Das Streichquartett Mozarts stellt den Gipfel der thematischen Arbeit dar, während Beethoven vielfach eine rein homophone Haltung durch ungemein subtile umschreibende Führung der Begleitstimmen gleichsam verdeckt. Mit Beethoven gelangt aber jedenfalls die Sonate als geistige Form zum vorläufigen Abschluß. Ein unmittelbarer Anschluß an ihn war nicht möglich. Wagner schrieb in glühender Verehrung für Beethoven die Partituren der Sinfonien ab und fertigte einen Klavierauszug der Neunten für seinen eigenen Gebrauch, aber er komponierte Opern, keine Sinfonien und eiferte seinem verehrten Vorbild nur in Strenge des Verantwortungsgefühls und dem Streben nach äußerster Steigerung und Konzentration der persönlichen Kräfte nach. Schumann und Brahms versuchten nur am Anfang ihres Schaffens Klaviersonaten zu schreiben und wandten sich im Bewußtsein, hierzu nicht mehr berufen zu sein, bald davon ab. Ihre Sonaten und erst recht die von Chopin sind auch keine Sonaten mehr im Sinne einer geistigen Einheit mit notwendiger Uebereinstimmung von Form und Gehalt. Die Sonate war nicht mehr das selbstverständliche Ausdrucksmittel für sie. Sie füllten das Formschema mit einer Musik, die in einer anderen Gestalt ebenso gut und besser hätte erscheinen können. Diese Auflösung war freilich schon durch Beethovens Fantasiesonaten vorbereitet. Der steigende persönliche Gehalt der Musik widersprach einer objektiven überpersönlichen Form, als welche die Sonate in die Geschichte eingetreten war. Kleinere Musiker schrieben freilich auch nach Beethoven ihre Sonaten und fielen der Vergessenheit anheim. Manche Namen sind in Schumanns Schriften aufbewahrt.

Am gefährlichsten erwies sich der Anschluß an Beethoven da, wo die Idee, das tragische Pathos den Anstoß zur Nachfolge gab. Wieviel d moll-Sinfonien im Anschluß an die Neunte geschrieben wurden, läßt sich nicht feststellen. Es werden nicht wenige sein. Sie sind alle, abgesehen von Bruckners beiden d moll-Sinfonien, die ganz andere Gedankenwelten verkörpern, untergegangen. Hier ist das typische Beispiel des falschen Anschlusses. Inhalt und Gestalt der IX. Sinfonie sind das Ergebnis einer ganz besonderen Geistesentwicklung. Mit ihr ist kein typisches Kunstwerk entstanden, sondern ein ganz persönlich bedingtes. Das hat damit, daß der Gehalt ein allgemein menschlicher ist, nichts zu tun. Diese Weltschau war das Ergebnis eines langen Werdeprozesses, einer höchsten Reife, die von der Jugend nicht einfach übernommen werden kann. Diesen Blick in das Menschheitsschicksal konnte nur das Genie Beethoven tun, so sehr er auch damit einer allgemeinen Grundhaltung der deutschen Geistigkeit vor hundert Jahren entsprach. Eine völlig untragische Zeit wie die unsere — denn Tragik ist geistiges Leiden — hätte am wenigsten die Möglichkeit, daran anzuknüpfen. Ganz anders schloß Mozarts sinfonische Laufbahn. Mit der Jupitersinfonie war ein rein typisches Werk geschaffen. Hier waltet der reine Geist der Musik, spielend gelenkt von einem Tonmeister, den keine außermusikalische Idee, sondern ein Grundgefühl vergöttlichter Menschlichkeit bewegte. An diesen Typus konnte angeknüpft werden und Beethovens I. Sinfonie stand folgerichtig in C dur. Von diesem allgemeinen Boden aus schritt er zu seinen besonderen Problemen vor, die ihm die C dur-Grundstimmung nur noch einmal im Schlußsatz der V. Sinfonie als schwer errungenes Endziel erreichen ließen.

Ebenso wie der Anschluß an die Neunte mußte jeder Anschluß an die letzten Quartette mißlingen. Es ist auch nichts dergleichen aufgekommen, was als Fortführung dieser höchst persönlichen Werke betrachtet werden kann. Schubert schloß sich an Mozart an und gelangte zu einem eigenen Quartettstil, der die Organisation mehrerer ausgedehnten Melodien vollbringt. Auf ihm bauen Schumann und Brahms weiter, letzterer allerdings auch in Anschluß an den mittleren, noch objektiven Beethoven. Denn die von Schubert geschaffene Form war noch nicht erschöpft und gelangt erst bei Bruckner zur vollkommensten endgültigen Ausbildung, womit sich wiederum wie im Falle Beethoven ein allgemeiner Gehalt — das mystische Gotteserlebnis — verbindet, der nur aus einer höchst persönlichen Anlage heraus Inhalt der Sinfonie werden konnte. Die Mahlersche Sinfonie als Fortsetzung der Brucknerschen anzusehen, ist ein durch die Nähe der Ereignisse entschuldbarer Irrtum. Mahler verhält sich zu Bruckner vergleichsweise etwa wie Berlioz zu Beethoven.

Kein Fall hat sich so verhängnisvoll erwiesen wie der Fall Wagner. Für Wagner gab es Musik nur im Zusammenhang mit einer außermusikalischen Vorstellung. Seine äußerst prägnanten Motive beruhen auf der Kraft einer ungewöhnlichen Konzentration, das Fließende seines Stils, der Steigerungstyp auf einer ungewöhnlichen Leidenschaftlichkeit seines Wesens, die ihn zum Schöpfer der Musik größter Erregungen machte. Sein Stil beruht daher auf dem Fruchtbarmachen einer einmaligen, ganz besonderen Begabung. Den Stil, den er geschaffen, vollendet er auch. Tristan ist der Höhepunkt. Schon im Parsifal ist in den nicht bevorzugten Teilen der Verfall des

Wagner-Stiles eingetreten, ein literarisch bedingtes Motivmosaik, das als Musik für sich allein genommen unerträglich wäre. Wagners Musik empfängt ihre Impulse ständig von außermusikalischen Vorstellungen, entwickelt sich nicht mehr rein musikgemäß. Nun ist es der Theatermusik natürlich, starke stoffliche Einwirkungen zu erfahren. Gleichwohl können die Einzelformen rein musikgemäß sich entfalten. So ist es bei aller älteren Theatermusik, bei Gluck und Mozart vor allem. Es ist ein Irrtum, Wagner habe einen besonders natürlichen Stil mit seinem Sprechgesang erreicht. Der Sprechgesang ist ebenso wenig Natur wie Rezitativ und Arie. Nur bietet die letztere Form viel eher die Möglichkeit, der Eigengesetzlichkeit der Musik gerecht zu werden. Die besondere Veranlagung Wagners ließ ihn zum Schöpfer seines Stils werden, den er auch allgemein verbindlich theoretisch zu begründen wußte. Das Verhängnisvolle dieses Stils bestand in der leichten Kopierbarkeit dieser unendlichen Melodik, die ein bequemes Hinübergleiten von einem Motiv in ein anderes gestattete. Im Wagner-Stil kann man daher leicht phantasieren — und die meisten nachwagnerschen Opern sind nichts anderes als Wagner-Fantasien —, im Beethoven-Stil kann man es gar nicht. Nun war es gerade wiederum das persönlichste Werk Wagners, der Tristan, der die Köpfe verwirrte. Wie Beethoven im Heldentum, Bruckner im Gotteserlebnis, hatte Wagner im Liebeserlebnis die Grundidee seiner Weltschau gefunden und ihr im Tristan einmaligen Ausdruck gegeben. Hier war jede Nachfolge ebenso wie in den Fällen Beethoven und Bruckner ausgeschlossen. Chromatik und alterierte Harmonik waren die zwingenden, von der erotischen Grundhaltung Wagners bedingten Ausdrucksmittel. Denn das Liebesgefühl in den Madrigalen Marenzios, im klassischen Volkslied, bei Mozart hat gänzlich andere Ausdrucksmittel. Die Wagner-Nachfolge war daher trotz einer neuen, scheinbar objektiven Form der Oper zum Epigonentum verurteilt. Die Form war eben aus höchst persönlichen Bedingungen entstanden und enthüllte bei weniger erfindungsstarken Musikern schonungslos ihre Schwäche. Leider beschränkte sich die Wagner-Nachfolge nicht auf das Theater. Sein Stil griff auf die gesamte Musik über.

Im Anschluß an Wagner versuchte Wolf sein sicherlich vorhandenes Talent zur Schaffung geschlossener, eigengesetzlicher Melodien gar nicht mehr zu entfalten. In Mörikes „Um Mitternacht", in Eichendorffs „Heimweh" bricht er herrliche Melodieanfänge ab, um den Gesang dem harmonischen Geschehen im Klavierteil einzuordnen. Seine Bildhaftigkeit, seine Erregbarkeit und ein gewisser pathologischer Einschlag begründen an sich eine Verwandtschaft mit dem Schöpfertum Wagners. Sein Erfindungsreichtum, seine ethische Reinheit und künstlerische Strenge gleichen die Gefahren seines Liedstils in gewissem Maße aus, die bei seinen Nachfolgern um so deutlicher hervortreten. Die Wolfnachfolge war zur Sterilität verurteilt, weil Wolf ebenso wie Wagner die einmaligen Gegebenheiten seines Falles zu Ende geführt hatte. So wurde beim Klavierlied das Klaviermotiv immer kurzatmiger, die Gesangstimme immer mehr Deklamation oder gesangliche Punktierung. Ganz anders ermöglichte der Anschluß an die Tradition der gebundenen Melodik durch Jahrhunderte hindurch die Hervorbringung neuer Liedmelodien, weil diese Form gleichsam als Naturform ihrem Wesen nach unerschöpflich ist. Schubert, der die höchste künstlerische Verklärung des Volkslieds bedeutet, hat daher die Liedform keineswegs für immer erledigt, Schumann, Brahms und viele kleinere haben nach ihm geschlossene Liedmelodien von Eigenwert hervorgebracht, wenn auch in engeren Gefühlsbereichen wie der menschlich reiche Schubert.

Am verhängnisvollsten wurde der Einbruch der unendlichen Melodie Wagners in die Formen der absoluten Musik, insbesondere in die Sonatenform. Damit war vorläufig deren Schicksal besiegelt. Das Wesen der Sonate, das im höchsten Sinne Ordnung, Organisation ist, gestattet ein unverbindlich schweifendes Element nicht einmal in den Uebergangsteilen. Was unter dem Einfluß der unendlichen Melodie an Sonaten geschrieben worden ist, erweist sich denn auch geradezu diesem Begriff als entgegengesetzt, mag auch im einzelnen wertvolle und bedeutende Musik darin stecken. Um an ein Werk von höchstem Können, reinem Ethos und reicher Erfindung und Eigenart anzuknüpfen, an Kloses Streichquartett in Es dur, so zeigt sich doch auch hier die Form der Sonate durchaus nicht mehr als notwendig. Das fühlte Klose selbst, als er den scherzhaften Untertitel vom Tribut in vier Raten an den deutschen Schulmeister beisetzte. Gewiß ist der Grundriß der Sonate gewahrt aber gerade wegen des fließenden Stils nicht mehr notwendig, so daß etwa die Wiederholung im Schlußteil des ersten Satzes fast verwunderlich wirkt, weil eine Musik dieser Art als Gefühlsmusik, nicht als geistige These, eigentlich dieser Art der Wiederholung widerspricht. Das Adagio hebt sich wegen seiner Verwandtschaft mit dem Gefühlsstil des ersten Satzes nicht mehr genügend als eigene Stufe ab; erst das Finale erhebt sich in seiner freien Form zum Höhepunkt des Werkes. Auch der spätere Reger ist immer mehr

einer unendlichen Melodik verfallen, die seine Sonaten dem Wesentlichen der Sonate entfremden.

Der letzte Großmeister der Sonate war Bruckner. Ihm allein gelang es, den Steigerungstyp, der seit Wagner die Grundform der Musik wurde, gefahrlos dem Sonatengrundriß einzuverleiben, weil eine überaus stark geformte Thematik die nötige Substanz gab, während Schwächere ihre Steigerungen und Höhepunkte gewissermaßen mit einem Nichts von Thematik unternahmen und auch nichts damit bewirkten als vorübergehende Nervenerregung, solange die Sache neu war. Warum eine Anknüpfung an Bruckner vorerst unmöglich ist, wurde schon gesagt. Das besondere Geisteserlebnis Bruckners, das Einmalige seiner Musikalität mußte eine Fortsetzung um so mehr verhindern, als er sein Werk nicht dem Gang der Zeit folgend, sondern im Widerspruch zur Entwicklung geschaffen hatte.

Für den der Entwicklung entsprechenden Steigerungstyp hat Wagner außerhalb seiner Gesangsmusik eine absolute Form geschaffen, die allgemein verbindlich war und auch unzählige Male in Anwendung kam, ohne daß allerdings das Vorbild erreicht wurde. Es ist das einsätzige, auf *ein* Thema aufgebaute Musikstück, das in langsamer, fortgesetzter Steigerung zu einem Höhepunkt führt und dann rasch abebbt. Diese Form, die schon im langsamen Satz der VII. Sinfonie Beethovens vorgebildet ist, im kleinen in Schumanns erstem Gesang der Frühe sich zeigt, kommt im Lohengrin-Vorspiel und noch mehr im Tristan-Vorspiel zur höchsten Ausbildung. Sie ist die Grundform der zweiten Jahrhunderthälfte und klingt noch in Schönbergs Op. 11 an. Sie bezeichnet den Uebergang der Musik vom Geistigen zum Sinnlichen, das Urbild ist eine physiologisch begründete erotische Gefühlskurve. An diesen Formtyp konnte an sich angeknüpft werden, er war allgemein verbindlich. Da es aber meist auch mit Wagnerschen Klängen geschah, ist nicht allzuviel Selbständiges übrig geblieben.

Für die Gegenwart ist diese Grundform erloschen und nicht mehr berechtigt. Sie entspricht nicht mehr der Haltung der Zeit, obwohl sie an sich eine ewige Form ist wie die Liedform. Die Gegenwart, die Akademisches, gemäßigt Fortschrittliches, Personalstile und die neue Tonkunst nebeneinander beherbergt, läßt sich schwer erfassen. Die neue Tonkunst, mag man die Mitarbeit anderer werten wie man will, geht auf Schönberg als ihren Begründer zurück. Die Folgezeit wird lehren, ob der Anschluß an eine so persönlich bedingte, als Umkehrung bisheriger Musik auftretende, intellektuell begründete und die natürlichen Grundlagen der Tonkunst verlassende Musik nicht verhängnisvoll sein wird.

Wenn gleichzeitig die musikalische Jugendbewegung, unbeachtet von der offiziellen Tonkunst, unter Ausschluß der neueren Musik, das alte Volkslied wieder erweckt und daneben die Spiel- und Gesangsmusik von den ältesten Zeiten bis Bach pflegt, so ist damit sicher der Weg zu einer musikalischen Volkskultur angebahnt, die vom edelsten Besitz unseres Volkes gespeist wäre. Inwieweit schöpferische Kräfte dazu treten, die auf diesen Grundlagen weiterbauen, läßt sich nicht voraussagen. Sicher hat die Kunst des Chorsatzes von dieser Richtung aus eine ganz bedeutende Steigerung erfahren; es ist aus der Berührung des alten Volkslieds mit der neuen Tonkunst auch schon ein so einzigartiges Werk wie Ludwig Webers Christgeburt entstanden.

Unsere Zeit, die einen eigenen Stil nicht hat, ist ersichtlich darauf angewiesen, den Rundgang durch die Jahrhunderte anzutreten und sich zu prüfen, wo sie Anschluß finden kann. Auch die neue Tonkunst greift bezeichnenderweise auf alte Formen zurück, da sie neue nicht geschaffen hat. Gelegentlich wendet sie sogar Formen der absoluten Musik auf Gesangskompositionen an, ein typisches Beispiel für ein rein experimentelles Verfahren, das auf Unfähigkeit, dem Text adäquate Formen zu schaffen, deutet. Die Frage des Anschlusses war vielleicht noch nie so schwer wie heute. Und doch hängt alles davon ab. Denn die größte Begabung kann sich in einer unfruchtbaren Richtung erschöpfen, eine kleinere auf dem rechten Wege Wertvolles leisten.

Ein Versuch, Richtungen anzudeuten, kann nur auf persönlicher Meinung beruhen. Trotzdem sei er gewagt. Die Gesangsmusik — Lied und Oper — wird auf die unerschöpften geschlossenen Formen zurückgreifen müssen. Der Abstand ist groß genug, daß nicht beim Lied in seichte Volkstümlichkeit, bei der Oper in ausgeleierte romanische Melismen verfallen werden muß. Die Loslösung der Melodie von der harmonischen Schwerkraft, von der Kadenz, die Absage an eine überlastete Begleitung wird von selbst zu einem neuen freieren Ausdrucksstil führen. Daß die Diatonik unerschöpft, ja unerschöpflich ist und die einzige Möglichkeit einer starken, nicht bloß raffinierten Tonsprache bildet, sei in Erinnerung gebracht. Die reine Instrumentalmusik wird von kleineren Formen ausgehen müssen und insbesondere aus der konsequenten Durchführung *eines* Tongedankens die Kraft zu größeren Werken erst wieder erarbeiten müssen. Nicht außergewöhnliche einmalige Großtaten der Meister, sondern typische Werke müssen den Ausgangspunkt bilden. Ansätze zu all dem sind

ja vorhanden. Die Abkehr vom großen Orchester, von den Riesenformen, die Versuche nach einer Zeit überlasteter Ausdrucksmusik wieder mit einer Spielmusik zu beginnen, sind Symptome für den richtigen Instinkt. Letzten Endes kommt es dann doch wieder auf die Kraft der Persönlichkeit, den Reichtum der Begabung, auf die Reinheit der künstlerischen Gesinnung und die Stärke der Konzentration an, ob neue Meisterwerke entstehen. Denn schließlich tragen doch die Einzelpersönlichkeiten die Entwicklung. Der rechte Mann auf dem rechten Weg wird Führer sein.

Franz von Assisi und die Tonkunst

Ein musikalischer Beitrag zur Säkularfeier seines Gedächnisses von Jos. M. H. LOSSEN-FREYTAG, Darmstadt

Kaum eine zweite Gestalt des fernen Mittelalters genießt in allen Schichten und Lagern eine gleich große Verehrung wie Franziskus, der „Spielmann Gottes" und „große Arme von Assisi"; Gläubige und Atheisten, Freigeister und Monisten, Künstler und Dichter, Schwärmer von sonderbarer Mischung und aller Schattierung finden sich friedlich beieinander im Lob des „Poverello". Und wenn auch ein gut Teil modernen Enthusiasmus auf Rechnung ästhetizistischer Dekadenz und uneingestandener Sentimentalität zu schreiben ist, und wenn die Gestalt, wie sie dem einzelnen vor Augen schwebt, nur allzu häufig ein Trugbild der Wahrheit und Einbildung ist — eins bleibt als unleugbare Tatsache bestehen: daß hier die Macht einer *Persönlichkeit* wirksam ist, die in hundertfältiger Strahlenbrechung ihres Geistes immer von neuem eine Fülle der Impulse aussendet, die, mögen sie noch so verschiedenartig, ja widerspruchsvoll aufgefangen werden, doch irgendwie und irgendwo zur schöpferischen Fruchtbarkeit gelangen. — Gerade wir von heute haben für das Geheimnis dieser Macht wieder ein tieferes Verständnis; inmitten einer Gegenwart metaphysischer Umkehr und Neuwertung sehen wir über die subjektivistische Enge des individualistisch-historischen Menschen hinaus und erkennen den Träger einer *Idee*, den Exponenten eines *Geistes*. Und dieser Geist, objektiv wirklich und unzerstörbar, ist der tiefste Quellbezirk des schöpferischen Grundes, der, bald mehr, bald weniger in klarer oder gefärbter Wahrheit von uns erschaut, zu immer neuer Gestaltwerdung drängt.

So kann es nicht wundernehmen, daß, wie es Tausende zur persönlichen Hingabe und Nacheiferung dieses Geistes bewegte (darin liegt doch z. B. der eigentliche, leider immer wieder, selbst aus eigensten Mitgliederreihen [!] heraus mißverstandene Wahrheitssinn eines Ordens: Leben im Dienste einer *Idee*, eines Geistes; nicht aber eine mehr oder minder freiwillige oder gar subjektiven Trieben schmeichelnde Unterordnung unter ein bestimmtes Pflichtenreglement!), so auch Kunst und Literatur die fruchtbarsten Anregungen schöpferischer Gestaltung empfingen, sei es, weil gleicher Geist am Werk lebendig war, oder sei es auch nur, weil noch in letzter Ausstrahlung seiner Wirkung eine flüchtige Impression und subjektive Stimmung dazu erwärmte und beflügelte. — Gewaltig und monumental steht hier die *bildende* Kunst in vorderster Reihe, und in vorbeieilender Kürze sei ihrer herrlichen Wunderwerke gedacht, die seit den Tagen eines Meisters Giotto sich in schier unendlicher Fülle bieten, verlockend und aufschlußreich zugleich durch den Tribut an die wandelnde Zeit mit dem Widerspiel ihrer Anschauung des Poverello-Geistes; so, wie er in Wahrheit und frommer Legende dem Ideal des Heiligen bald näher, bald ferner rückt, zuletzt in sentimentaler Verzerrung und modischer Empfindsamkeit. — Und gleiches gilt von der *Literatur*.

Die innige Einfalt und doch so kernig-kräftige Art alter Legenden hat die neuzeitliche Begeisterung für den Spielmann Gottes nur vereinzelt hervorgebracht. Federer ist einer ihrer unnachahmlichen und klassischen Schilderer, er, der irgendwo einmal von seinem Poverello das treffliche Wort geprägt, daß „er die Heiligkeit poesievoll und die Poesie heilig gemacht" habe, eine Poesie, die schon in Dantes Divina Commedia einen unvergleichlichen Ausdruck gefunden, als er einen seiner schönsten Gesänge (Paradies XI.) dem Heiligen zur Weihe gab. Derselben Frühzeit dichterischen Franziskus-Preises entstammt jene altüberlieferte Fest-Sequenz, die in ebenso schwungvoller als gedankenreicher Weise den Santo verherrlicht, vermutlich von einem Mitglied des Ordens selbst verfaßt; denn daß in den Reihen seiner geistigen Kinder das Lob des Vaters mit besonderer Liebeshingabe gefeiert ward, ist begreiflich, zumal auch Franziskus selbst in Laudi und Fioretti mit so eigen beredter Zunge und tief erschauendem Gemüt den Dichterstab geführt. Sein Beispiel fiel auf fruchtbaren Boden; reich ist die Zahl derer, die als Mitglieder des Ordens zugleich Kapuze und Poetenkranz auf ihrem Haupte trugen, darunter klangvolle Namen verdienten Ansehens! — Gleich in den ersten Jahrhunderten begegnet uns eine stattliche Reihe, ja selbst noch un-

mittelbare Schüler des Heiligen, wie *Pacificus*, ein „König der Verse", vor seinem Eintritt bereits als Dichterfürst am Hofe Friedrichs II. gefeiert, oder Meister *Thomas von Celano*, der mutmaßliche Schöpfer des gewaltigen „Dies irae", und *Jacopone da Todi*, dessen „Stabat Mater" nicht minderes Ansehen genießt. Nennen wir weiterhin einen Bonaventura, einen Heinrich von Burford, Panziero da Prato oder unter den Deutschen einen Lamprecht von Regensburg und Wernher der Gartener (zugleich Verfasser einer der ältesten deutschen Dorfgeschichten: „Meier Helmbrecht"), so haben wir nur erst wenige von jenen genannt, die das Dichtererbe ihres Gründers fortgepflegt, nicht selten, um zugleich damit in poesiequellender Liebe das Bild des gran Poverello zu umschmücken, ununterbrochen im Wandel der Gezeiten, vom fernen Mittelalter über Humanismus und Renaissance bis herauf in unsere Tage, wo neben Franzosen und Spaniern auch die Deutschen (z. B. Gaudentius Koch) ihren Anteil tragen. Dazu dann noch die Schar der *Laien*, angefangen von Dante und Tasso bis zur Gegenwart, darunter ein Goethe, Herder und Brentano, ein jeder bereit, zum Lob des seraphischen Mannes ein Scherflein beizutragen.

Da mag denn auch Frau *Musica* nicht fehlen! Zwar scheint sie im Bunde der Schwestern am wenigsten oder doch bescheidensten hervorzutreten, aber abgesehen von Gründen, die ihr der besonderen Natur und Entwicklung nach eine gewisse Beschränkung auferlegten, sind ihre Spuren doch reicher und verzweigter, als man gemeinhin auf den ersten Blick zu glauben geneigt ist. Wer wollte allein schon den ungeheuren schöpferischen Antrieb ermessen, den sie Jac. da Todi und Th. v. Celano, den Dichtermönchen des „Stabat mater" und „Dies irae" verdankt! Doch soll davon hier nicht die Rede sein, noch von den vielfachen Messen oder frommen Liedern zu Ehren des Heiligen, die man gleichwohl bei diesem Thema nicht übersehen darf. Wir müssen uns auf die außergottesdienstliche Verherrlichung des Poverello in musikalischen Kunstformen beschränken, um daneben noch einigen Musikern und musikalischen Verdiensten der Franziskus-Orden ein kurzes Wort zu widmen.

Beginnen wir mit letzteren, so seien die Bemühungen der Franziskaner um den gregorianischen Choral besonders hervorgehoben; denn nächst den Benediktinern waren es vorzüglich sie, die um Reinerhaltung bezw. Wiedereinführung und Pflege der altehrwürdigen Gesänge sich wirksam hervorgetan. Ueberhaupt fand bei ihnen von jeher die Kirchenmusik, sagen wir allgemeiner noch, die geistliche Musik, eine überaus eifrige und verständnisvolle Förderung, wohl eingedenk der Worte ihres Stifters: „singend die Herzen der Menschen zu erobern!" (ein ganz vortrefflicher und beherzigenswerter Gedanke!!). — So dürften denn auch aus ihrer eigensten Mitte heraus die ersten Gesänge ihrer Hymnen, Antiphonen und Offizien hervorgegangen sein, besaßen sie doch früh schon hochbegabte Musiker, wie *Julian von Speyer* (um 1250), einen namhaften Künstler und Komponisten, der vor seiner Profeß am französischen Hofe als Kapellmeister gewirkt, oder, der gleichen Zeit zugehörig, Frater *Heinrich von Pisa* und Fr. *Vita von Lucca*, beide als Sänger und Komponisten gerühmt. Im 16. Jahrhundert trat dann in theoretischen Dingen *Gioseffo Zarlino* (1517/90) als Autorität ersten Ranges auf, zugleich Kapellmeister am Markusdome zu Venedig, wo er auch seine grundlegenden, vielfach heute noch zu Recht bestehenden Studien schrieb und eine auf lange hinaus verbindliche Kontrapunktlehre schuf. Ihm zur Seite gesellt sich als Historiker und Theoretiker von nicht geringerem Format *Padre Martini* (1708/84), ein unübertroffener Lehrmeister des strengen Satzes, dessen Weltruf ihn seinen Zeitgenossen als ein „Orakel Europas in musikalischen Dingen", als einen „Archimedes der Musik" erscheinen ließ. Aus den fernsten Länderstrichen strömten die Schüler nach Bologna zu ihm, der ob seiner Herzensgüte und lauteren Menschenart nicht minder denn seines überragenden Wissens wegen von allen geschätzt ward. — Als „böhmischer Palestrina" wirkte in seiner Heimat Czernohorsky *Boheslao* († 1740), auch als Lehrer weithin geachtet; zu seinen Schülern zählte kein Geringerer als Ch. Wil. Gluck. — Noch aus früherer Zeit erwähnen wir einen Lud. *Viadana* († 1645), berühmt als „Erfinder" des konzertierenden Kirchengesanges für wenige Stimmen mit Orgelbegleitung, Constanzo *Porta* († 1601), einen erprobten Meister des Kontrapunktes wie der Askese, dessen Mitbruder, Girolamo *Diruta*, zugleich auch sein Schüler von trefflicher Begabung war; ferner Giov. Batt. *Fasolo*, Kapellmeister des Erzbischof von Monreale und Franc. Anton *Urio* († 1690), aus dessen Werken Händel mit Vorliebe zu zitieren pflegte (z. B. Dettinger Tedeum!). Weitere Namen wie Graziano, Ghizzola, Avella, Kajoni u. a. m. müssen wir übergehen, um flüchtig noch einiger Vertreter aus neuerer Zeit zu gedenken, so des ausgezeichneten Klavier- und Orgelvirtuosen P. *Singer*-Salzburg († 1882; Komponist und Erfinder eines Pansymphonikon), A. *Niedrist* († 1886), Christ. *Lanzino*-Assisi († 1905) und endlich *Hartmann an der Lahn-Hochbrunn* († 1914), dessen ausgeprägte Künstlerindividualität wohl noch in frischer Erinnerung steht, wenn auch ein allzu-

früher Tod die letzte Reife vorenthielt; vor allem war es sein „Franziskus", der ihm die breitere Aufmerksamkeit gewann. Damit gelangen wir an unseren Ausgangspunkt zurück, zu den musikalischen Schöpfungen, die dem Armen von Assisi gewidmet sind.

Als frühesten Ahnen der späteren Oratorien kann man wohl die Laudi und liturgischen Reimoffizien ansprechen, die namentlich unter Jul. von Speyer zu einem Höhepunkt kunstreicher Behandlung gelangten. Als später dann die Oratorienform zur mächtigen Blüte sich entfaltete, stoßen wir mehrfach auch auf Spuren des Franziskus-Stoffes, dem freilich in Antonius von Padua (bekanntlich nächst Franziskus eine der angesehensten Gestalten seines Ordens) ein starker Rivale erwachsen zu sein scheint. Jedenfalls tritt die Zahl der uns dem Namen nach überlieferten Franziskus-Oratorien hinter der des Antonius zurück. Genannt seien hier der 1728 zu Pistoja aufgeführte San Francesco von Giov. M. Carlo *Clari* und der von Stef. *Leporati* (1708) nebst einem anonymen „S. Francesco d'Assisi" im Jahre 1720 zu Bologna, denen dann im 19. Jahrhundert Karl *Loewe*, der Balladenkomponist, folgt, und zwar mit einem freilich unvollendet gebliebenen Oratorium „Der Segen von Assisi, Franz der Templeise der Armut Christi" (Text von Wessenberg), ferner mit einer kleineren „Franziskus-Legende" Op. 75, 3 (für Altstimme und Klavier) und dem „Bienenweben"-Lied, dessen Gegenstand den Fioretti entnommen ist. Auch Franz *Liszt* hat nach dieser Vorlage seine bekannte Klavierlegende „Die Vogelpredigt" geschaffen, nicht das einzige Werk, mit dem er den ihm besonders nahestehenden Heiligen verherrlichte. Von früh auf empfand er zu ihm eine „leidenschaftliche Liebe" (obwohl nicht sein Namenspatron!), und es war mehr als eine bloß äußerliche Ehrung dem Virtuosen gegenüber, wenn er sich in Budapest als weltliches Mitglied (sogenannter Tertiarier) dem Orden anschließen ließ, was auch seine Wallfahrt nach dem Grabe in Assisi und sein wiederholter Wunsch, mit dem Franziskaner-Gewand begraben zu werden (ein Recht, das ihm als Tertiarier zustand) bekräftigt. „Das soll meine letzte Huldigung an ihn sein!" — eine aus ehrlicher Ueberzeugung entflammte Huldigung, wie er sie auch immer wieder in künstlerischen Werken betätigt hat. Denn nicht nur in „Sonnenhymnus" (nebst dem später niedergeschriebenen Präludium dazu), in Fest-Offertorium („Mihi autem..") und „Vogelpredigt" fand diese Gesinnung ihren Ausdruck, sondern sie greift auch auf andere Werke über, wie in den Schöpfungen zu Ehren seines Namenspatrones Franz von Paula (als naher Geistesverwandter von Franziskus!) oder auch der „Legende der Heiligen Elisabeth", bei der ihm neben den weimarischen und ungarischen Beziehungen auch ihre Eigenschaft „als Patronin des III. Ordens" (d. h. der Tertiarier) zur Ausführung reizte. — Ihm schließt sich des flämischen Meisters Edgar *Tinels* „Franziskus" an, der seinerzeit vielfach von sich reden gemacht und mit zu dem Besten gehört, was dieser heute vielleicht zu Unrecht vernachlässigte Künstler geschaffen. — Auch zeigt sich das musikalische Ausland auffallend regsam in der künstlerischen Huldigung des Poverello; es sei nur erinnert an *Piernés* preisgekrönte Franziskus-Legende (nebst weiteren drei Orchesterstücken: „Paysages franciscains"), an *Malipiero*, den italienischen Impressionisten, der ein Franziskus-Mysterium schrieb, wie auch H. *Beretvas*, Nicolaus *Conturier*, G. *Pieri*, Licinio *Refice* und Lohuis van *Kalmhout* mit ähnlichen Schöpfungen umfänglicherer Anlage hervorgetreten sind. — In Deutschland hat jüngstens namentlich Herm. *Suters* wirkungsvolle Fassung des „Sonnengesanges" sowie Herm. H. *Wetzlers* sinfonische Stimmungsvision „Assisi" breitere Aufmerksamkeit gefunden, denen wir noch ob ihres künstlerischen Gehaltes drei unlängst erschienene Schöpfungen (Volksvereinsverlag M.-Gladbach) anschließen möchten: die schlichtinnigen Franziskus-Lieder des Müncheners Joseph *Haas*, die feinempfundene, formvoll gegliederte Franziskus-Trilogie von Heinr. *Lemacher* und endlich die warmgestaltete Franziskus-Hymne von *Leber*, unverkennbare Jubiläumsgaben, die aber auch über die Festzeit hinaus eine bleibende Beachtung verdienen.

So möge der Streifzug beschlossen sein, der auch den Anteil der Tonkunst im Streben ihrer beiden Schwestern bezeugt. Mag diesen ob Größe und Reichtum eine bevorzugte Stellung gebühren, das Band, das il Santo und Frau Musika umschlingt, ist darum nicht zu verachten. Immer von neuem entzündete sich die schöpferische Kraft an ihm, dem Spielmann Gottes mit dem Dichtergemüt und der Musikantenseele, der singend die Herzen der Menschen zu gewinnen befahl, wie er selbst als „Troubadour geistlicher Minne" singend durchs Leben zog und singend in den Tod gegangen!

Erinnerungen und Briefe aus Ferruccio Busonis Jugendzeit

Von MELANIE PRELINGER, Wien

(Schluß)

Leipzig, 8. II. 1887. 12 Uhr nachts.

„Es naht die Geisterstunde" und ich denke so lebhaft an Sie, daß ich, nach Schopenhauers Annahme, Ihnen leibhaftig, ja greifbar erscheinen müßte, wenn wir ungläubige, fantasielose Kinder der Neuzeit nicht das Schicksal erleiden müßten, daß uns so etwas absolut nicht passiert. Nach meinem langen Schweigen dürfte Ihnen aber selbst dieser Brief wie ein Gespenst vorkommen, oder dürften Sie gar den Briefträger, der ihn Ihnen überbringt, dafür ansehen; so daß ich mich verpflichtet fühle, Sie über die Unrichtigkeit dieser Annahme aufzuklären, damit Sie nicht Gefahr laufen, jenen ehrlichen Mann zu kränken, indem Sie — bei solch unerhörter Annahme — ihm zumuten würden, selbst den kleinen Gehalt, den er bezieht, zu entbehren.

Während Sie, armes Ding, sich gefährlich erkältet haben, ist es hier — im Norden — so warm, daß man im Sommerüberzieher herumläuft und wenn ich mir einen Schnupfen geholt habe, so verdanke ich das nur meiner Unvorsichtigkeit und meinem Leichtsinn. Letzterer hat sich im Jänner so hervorgehoben und entwickelt, daß ich — als ich mich am ersten Februar im Spiegel sah — mich selbst kaum mehr erkannte.

Aus dieser einmonatlichen Vergangenheit tauchen Bilder von Maskenbällen und Champagnernächten auf — ich sehe einen Jüngling im Frack und weißer Binde und merkwürdigerweise steht diese Erscheinung in keinem Zusammenhange mit dem Begriffe eines Konzertes oder einer soliden Einladung wie beispielsweise weiland bei R. langweiligen Angedenkens. Dann verdunkelt sich das Bild; das Gespenst einer jammernden Katze steigt auf, der früher ein springender, struppiger Affe (ja, Affe!) vorausgegangen. Ich fühle, wie sich bei diesem Bilde Ihr Mitleid regt, da Sie ja die lieben Katzen nicht gerne leiden sehen; ich selbst aber fühle mich seitdem diesem Tiere bedeutend näher gerückt. Doch das alles gehört glücklicherweise der Vergangenheit an und ich bin wieder der alte pedantische Mensch von früher.

Meine Angelegenheiten stehen hier gut, ich habe in kurzer Zeit vieles erreicht. Meine Orchester-Suite dürfte in diesem Monate hier, des Sommers vielleicht gar bei dem rheinischen Musikfest in Köln aufgeführt werden. Doch lassen Sie davon noch nichts verlauten. Ende Februar spiele ich im Dresdner Tonkünstlerverein, hauptsächlich um mir die Bildergallerie anzusehen. Dieses Auftreten verdanke ich dem Prof. Scholtz (Verfasser der vortrefflichen Chopin-Ausgabe), der mich hier hörte und in Dresden empfahl.

Meine Oper geht flott! Hei! In 10 Tagen machte ich ganze vier Nummern davon, dann kam die — Vergangenheit! — Um mir Geld zu verdienen, habe ich eine traurige Arbeit übernehmen müssen (Klavierauszug von Merlin), die mir aber viel einbringt. Ich bin überhaupt finanziell geborgen, da ich mit zwei Verlegern hier auf bestem Fuße stehe, doch hüte ich mich, zum Handwerker herabzusinken!

Dieser Tage traf ich mit einem Buchhändler zusammen, der mich schon zu kennen behauptete. „Woher?" frug ich. „Ich lese jetzt einen Roman, der Frau Kapff-Essenther", meinte er, dessen Held auf Ihr Wesen aufs Haar paßt." So werde ich hier eingeführt.

Mir ist manches Drollige passiert, doch kann ich nicht alles niederschreiben, auch habe ich das meiste vergessen. Den liebenswürdigen Th . . . . sehe ich manchmal auf der Straße, doch ist er immer so rücksichtsvoll nach einer andern Seite zu sehen, wofür ich ihm nicht genug dankbar sein kann. Mein Aufsatz aus der Tagespost erscheint gegenwärtig in der „Musik. Rundschau", auch bin ich Mitarbeiter der „Zeitschrift für Musik", des von Schumann gegründeten Blattes. — Ich komme hier mit einem jungen Japaner zusammen, der mir Manches über die Musik seines Landes mitteilt, das ich niederschreiben will.

Für heute Gott befohlen. Es hofft bald eines Ihrer lieben witzigen Schreiben zu erhalten, Ihr Sie herzlichst grüßender

Ferruccio.

An Papa herzl. Gruß.

* * *

Leipzig, 8. VI. 1887.

„Um mich poetisch und zugleich medizinisch auszudrücken, könnte ich sagen, daß Ihre lieben Zeilen die wärmende Kraft waren, die den Scheintoten — denn als solcher mußte ich wohl Ihnen gelten — ins Leben zurückrief. Diese Kraft konnte nicht versagen: nur allzu gewissenhafterweise hatten Sie, falls diese versagt hätte, ein Reservemittel noch angewendet, nämlich die Nachricht von der Auszeichnung, die Ihrem lieben Papa zuteil wurde. Möchte den sehen, der da starr und leblos noch bleiben könnte! Wollen Sie ihm, bitte, die paar Zeilen überreichen, die ich hier beifüge.

Freut mich, daß Sie mir nicht böse sind. Ich hätte es wohl verdient. Von Kränkung Ihrerseits ist keine Rede; beruhigen Sie Ihre Frau Mama darüber, ja ich hoffe, daß unsere Beziehungen in freundschaftlicher Stärke sich wie ehedem dauernd erhalten. (Da ist mir ein ganz verdammter Gemeinplatz entwischt, aber es war aufrichtig gemeint.) Nämlich ich fühle, daß ich an Ihnen sehr viel besitze. Bitte, nicht lächeln. Ich bin, trotz Einigem, das dagegen zu sprechen scheint, eine mitteilsame Natur. (Die in Stockung geratene Korrespondenz ist noch kein Beweis dagegen.) Also: Ich muß mich mitteilen. Wenn ich arbeite und Neues zustande bringe, muß ich immer jemanden haben, von dem ich weiß, daß er sich darüber freuen wird. Das spornt mich an. Dieses „Jemand" muß aber für meine „Produkte", für meine Empfindungen und Anschauungen überhaupt Verständnis haben und muß mich schätzen, Vertrauen zu mir haben und mich dadurch wieder zu weiterem Streben anspornen. Hat dieses Jemand wirklich Verständnis für mein Schaffen und für mein Wesen, dann wird er mir auch das Mangelhafte nicht nachsehen, sondern wird — im Bewußtsein der Vollendung, die ich eventuell erreichen kann — mich darauf aufmerksam machen und mir dadurch nützlich werden. Der Beifall eines solchen Menschen ist mir dann aber auch maßgebender als das Schimpfen von zehn berühmten Rezensenten zusammen. Damit dieses „Jemand" aber stets den objektiven Standpunkt in der Beurteilung behaupten kann, muß es ein solches sein, daß es fühlt, es könne es mit mir in keiner Weise aufnehmen. Würde nämlich diese Empfindung in ihm sich Bahn brechen, so würde auch das Gefühl der Rivalität bald die Oberhand gewinnen und so die Aufrichtigkeit seines Verhältnisses zu mir trüben. Ein solches „Jemand" hatte ich an meinem verstorbenen und wirklich schwer vergeßlichen Freunde Cimoso, den Sie eigentlich nun ersetzen sollen, den Sie auch in manchem Sinne bisher ersetzt haben.

Meine Beziehung zu Ihnen ist, wie ich glaube, eine entschieden veredelnde, wie es die Beziehung mancher Künstler zu einer intelligenten, gebildeten Frau (im Sinne des Geschlechtes und nicht ihres verheirateten Standes) stets gewesen ist.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Ich habe niemanden, dem ich mich in meinem eigentlichen Wesen mitteilen kann. Meine Mama versteht mich sehr in meinen Lebensanschauungen, doch wir stehen uns in den höheren philosophischen, teilweise in den sozialen, hauptsächlich aber in den religiösen Ansichten feindlich gegenüber. Mein Vater hat, von meiner Kindheit an, meine Bedeutung für die Kunst zu erfassen gewußt, versteht auch meinen Charakter immer mehr, doch gab es eine Zeit, wo er ihn gar nicht verstand und von diesem Standpunkt bis zur vollständigen Erkenntnis ist ein langer Schritt. Hier habe ich keinen einzigen Freund mir zu eigen machen können, der auf meiner Stufe stünde, wohl dagegen zwei, die von mir lernen, von denen ich infolgedessen eigentlich selbst nichts habe außer der Freude, sie in meiner Erziehung fortschreiten zu sehen. — Das ist das Pech der Frühreife, daß man mit Gleichalterigen nicht zu verkehren vermag, daß Aeltere aber mit einem nicht verkehren wollen, daher: gänzliche Isoliertheit. Hätte ich nicht die Gabe, mich vorübergehend den Andern anpassen zu können (was auch von Zeit zu Zeit gar nicht schädlich ist, denn man ist vor allem Mensch, um mit Menschen zu sein), so könnte ich wohl immer für mich allein stehen und gehen. — — —

Ich war die Zeit sehr fleißig, habe alles mögliche getan, dessen Aufzählung zu lang wäre. Mein Quartett ist glücklicherweise fertig und wohl mein bedeutendstes Werk bisher; selbst größer als die Orchester-Suite. Der erste Satz ist großartig angelegt; den Ideen nach eigentlich Symphonie, der Setzart nach vollkommenes Quartett. Das Adagio hörten Sie; es gefiel Ihnen zwar nicht, ich gebe auch zu, daß es melodischer sein könnte, jedenfalls ist es aber tief empfunden und äußerst sorgfältig gearbeitet. Zu dem wilddämonischen Scherzo habe ich



Melanie Mayer



Ferruccio Busoni

als Trio eine neue Bearbeitung der vorletzten der Chopin-Variationen gesetzt, welche außerordentlich wohltuend wirkt. Dem Finale geht ein Andantino sostenuto voraus; das Finale selbst (über ein humoristisches Thema) hält im Mittelsatze nachdenklich inne, um sich drauf in der vorigen Lustigkeit auszulassen und schließt mit einer Kombination des Themas mit jenem des ersten Satzes und einer schwungvollen Coda mit großer Steigerung und Wirkung.

Die Oper zu $^3/_4$ fertig, wird hoffentlich diesen Sommer zu Ende geführt.

So viel für heute. Ich habe Ihnen noch manches mitzuteilen, und spare es für das nächste mal auf. Mit besten Grüßen an Ihre liebe Frau Mama grüßt Sie freundschaftlichst

Ihr Ferruccio.

Verzeihen Sie, daß ich mir zu der Widmung nicht besondere Erlaubnis erbat, doch hätte ich sie mir nicht wohl anders denken können, und Sie? — — —

— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Leipzig, 22. VII. 1887.

— — — Auf Ihre Behauptung, daß äußere Eindrücke mein Schaffen in der Kunst beeinflussen müssen, könnte ich erwidern, daß die Tatsache, daß ich in den absoluten Musikformen (Kammermusik, Symphonie) leichter erfinde und mich freier bewege, dagegen spricht. Das Wort regt in mir wohl die Stimmung an, das Metrum aber hemmt meine musikalische Konzeption und ich hätte musikalisch immer mehr oder weniger zu sagen, als es zu dem Text paßt. Das ist auch ein Uebelstand der Gesangmusik. Nämlich, die Bedeutung und die Länge des Themas bestimmen die Länge des Tonstückes. Wie schwer aber ein Thema zu treffen, das eine solche Länge bedingt als das Gedicht eben währt! Bei der Liedform geht es nicht nur an, sondern es deckt sich; aber bei größeren Werken, bei Opern? Der fortsetzungs- und entwicklungsfähigste Gedanke muß jäh abbrechen, weil der Bariton mit bestürzter Miene hereinpoltert und „Rache“

schreit! Das allein würde die Unberechtigung der Oper beweisen. Und da wir von Oper sprechen, so erfahren Sie, daß es mich freut, von einem Komponisten wie Reznicek zu hören, der hervorragend zu werden verspricht. — Wird er es werden? Was sind nicht alles für Bedingungen erforderlich, damit das Talent zur vollen Entwicklung gelangen könne! Vermögen und Talent sind wünschenswert zu besitzen, doch beide ebenso schwer zu erhalten, geschweige denn zu vermehren. Und mit der Gabe dieser beiden wird einem auch die Sorge um sie mitgegeben. Verfehlte Erziehung (darunter auch der Weg, den man selbst verfolgt, gemeint), Vernachlässigung (die sogenannte Verbummelung) und Entmutigung sind Gefahren, denen jedes Talent ausgesetzt ist, unter welchen es immer, wenn auch nur teilweise, zu leiden hat. Mein Talent hat zum Beispiel so manche Gefahr überstanden, doch jede? Es gibt deren ja weitaus mehr, als ich aufgezählt habe. —

Die Dresdener Aufführung der Oper ist noch schwankend, daher das Schweigen. Vor Zeiten schrieb ich Ihnen jedoch, daß ich einen ständigen Verleger gefunden hätte, nämlich einen, der alle meine Sachen nimmt und folglich auch die Oper. Das neue Streichquartett ist für das Gewandhaus, die symphonische Suite für die philharmonischen Konzerte in Berlin angenommen worden. Nach Vollendung der Oper (noch ungefähr $^1/_4$) schreibe ich eine Symphonie, wozu ich einen guten Einfall hatte.

* * *

Leipzig, 5. XI. 1887.

Ich wohne jetzt Arndtstraße 8 und besitze da ein Heim, wie ich es mir idealer nicht wünschen kann. Es ist dies eine Villa, mit luxuriösestem Komfort eingerichtet, in welcher zwei Zimmer mir zur Verfügung stehen. Der kleine Salon, behaglich durch seine unregelmäßige Form, hat zwei Fenster, wovon eines mir die herrlichste Aussicht auf die Leipzig umgebende Landschaft bietet. Ich sehe von meinen Fenstern aus die Sonne auf- und untergehen. Mein Neufundländer leistet mir Gesellschaft. Das Essen ist im Hause vorzüglich. Meine Wirtin ist, wenn auch nicht besserer, doch anderer Art als die erste. — — —

Ich habe einen sehr interessanten Nachbar bekommen, einen jungen Russen, Jurisprudent, der den Eindruck eines, wenn auch nicht genialen, doch hochintelligenten und auffassungskräftigen Mannes macht. — Seit drei Tagen sprechen wir uns und er hat mir während der Zeit mit schöner Uebersichtlichkeit die Zustände seines Vaterlandes klar gemacht. Wie wenig wissen wir davon! Wie wenig kennen wir — die wir uns schmeicheln in den Geist der russischen Literatur eingedrungen zu sein — von ihr. Namen wie Dostojewsky, Gontscharow, Tschernischewsky, Tolstoi sind uns noch nicht geläufig. Letzterer besonders wird in Rußland hoch über Turgeniew gestellt und seine beiden Romane „Krieg und Frieden", — „Anna Karenina" sollten wir beide wohl lesen. Wollen Sie den Anfang machen? Ich indessen las Lermontoffs „Ein Held unserer Zeit", ein hervorragendes Werk, das Ihnen bestens ans Herz gelegt wird.

Unterdessen war ich in Hamburg, wo ich in drei Konzerten als Pianist und Komponist unerhörte Erfolge hatte, derart, wie sie dort seit Rubinstein nicht vorgekommen sein sollen. Die Kritiken sind erstaunlich. 21. November 4. Konzert daselbst. Meine Orchester-Suite erscheint dieser Tage in Druck. Meine Oper geht mit immer größeren Schritten der Vollendung entgegen. Zum Don Juan-Jubiläum schrieb ich einen — seinem Umfange nach — bedeutenden Aufsatz, der in der „Zeitschrift für Musik" erscheint. Suite und Aufsatz erhalten Sie seinerzeit umgehend.

Eine Symphonie ist entworfen. — Viele Pläne angebahnt. Ich schwimme in Arbeit, doch mehr mit dem Gefühle eines lustigen Hechtes als mit dem einer ersaufenden Katze. — Nur Geld fehlt vorläufig. Doch darum ist mir nicht bange. In Hamburg prachtvolles Bild bekommen; vielleicht erhalte ich ein Exemplar für Sie. Das einzige, das ich hatte, schickte ich meinen Eltern. — Grüße an Ihre Lieben. An Sie herzlichsten Händedruck von Ihrem

Ferruccio B. Busoni.

— Schreiben Sie! —

* * *

Busoni ließ sich von der Kritik nicht oder doch nicht merkbar beeinflussen, er schritt mit Sicherheit auf dem Wege vorwärts, der ihm nach inneren Gesetzen vorgezeichnet war. Dennoch legte er Wert auf fremdes, ernstes Urteil und entzog sich ihm nicht. Ungerechter Tadel glitt völlig von ihm ab, hinterließ nicht einmal eine Spur von Erbitterung, nur ein vornehm-kühles Bedauern für den Standpunkt des



Gedenktafel am Busoni-Haus in Zürich von Hermann Haller

Gegners. Anerkennung von kunstverständiger Seite wirkte auf ihn als Erquickung und Ermutigung, was in rührender Weise aus dem folgenden Briefe an meinen Vater spricht:

Lieber Herr Doktor!

Ihr Brief war mir die Ursache einer großen Freude. Es ist dies keine Redensart, sondern der Ausdruck meiner aufrichtigsten und tiefinnigsten Gefühle. Ich habe Ihre kostbaren Worte wieder und immer wieder gelesen, ich habe sie lesen lassen; meinem Vater sandte ich eine Uebersetzung derselben zu: derselbe teilte sie wieder meiner guten Mama mit, welche sie nun in Triester Kreisen verbreitet. — Ich kann es kaum beschreiben, welche Ermutigung mir Ihre Anerkennung einflößt — soll ich noch hinzufügen, daß ich Ihnen gerührt dafür danke? — — —

Ueber die Suite ist noch nichts entschieden, doch dürfte ich mich über den Erfolg derselben — nach dem bereits mit Richter Vorgegangenen — nicht täuschen. Nach der warmen Befürwortung dieses Musikers ist nun auch mein Konzertstück für Klavier und Orchester zur Probe angenommen worden und dürfte dieselbe noch in diesem Monate stattfinden. Natürlich werde ich Ihnen das Resultat sofort mitteilen.

Nun leben Sie wohl, verehrungswürdiger Herr Doktor, es schüttelt Ihnen herzlichst die Hand der Ihnen in Liebe zugetane

Döbling-Wien. 22. IX. 1884. Ferruccio.

Zu Ende des Jahres 1887 reiste Busoni zum Besuche seiner Mutter nach Triest und gab bei der Rückkehr in Graz ein Konzert, das einen glänzenden Erfolg hatte. Das Programm enthielt unter anderem Beethovens Sonate Op. 111 und seine eigenen c moll-Variationen über ein Thema von Chopin, Werke, deren Wiedergabe ihm kurz vorher in Hamburg Triumphe eingetragen hatte.

Die ersten Stunden des Wiedersehens ließen erkennen, welche bedeutungsvolle Umwandlung in dem letzten Jahre in ihm vorgegangen war. Er stand im Begriffe, eine neue Entwicklungsstufe zu ersteigen. Seine Individualität, die so früh schon die Merkmale der Reife und Abklärung an sich getragen hatte, schien diese vorzeitigen Früchte abschütteln zu wollen, um frische Knospen zu treiben. Er gab freimütig zu, daß er bisher in seinem Schaffen der Reflexion zu viel Einfluß gegönnt habe. Ein Zug von Weichheit, Milderung des Allzustrengen und Starren hatte sich über sein Wesen gebreitet wie ein Schleier, wie das unsichere Licht der Stunde, in der die Sterne zu erbleichen beginnen, die Sonne aber noch fern ist.

Diese Begegnung mit Busoni war für lange Zeit die letzte. Im folgenden Sommer ging er nach Finnland, als Professor an das Konservatorium in Helsingfors. Dann folgte Rußland, Amerika. Von da an ist sein Lebensweg bekannt, seine Persönlichkeit, sein Schaffen, stehen im vollen Lichte eingehender Beurteilung und Würdigung und ich darf es andern überlassen, davon zu sprechen.

In späteren Jahren traf ich mit ihm in Wien zusammen — wohin ich unterdessen meinen Wohnsitz verlegt hatte — so oft, oder vielmehr leider so selten er dahin kam, um zu konzertieren. Immer waren es dann stolze, glückliche Stunden, entweder im Genusse seines herrlichen Spieles oder im gemütlichen Geplauder nachher im kleinen Kreise der vertrautesten Freunde.

Aber trotz der begeisterten Bewunderung, der innigsten Treue, die ihm entgegengebracht wurden, entfremdete er sich Wien und bestimmten musikalischen Kreisen immer mehr.

Ein Brief — als Antwort auf einen Gruß von mir zu seinem 50. Geburtstag — streift das Verhältnis zu Oesterreich, andere Briefstellen stimmen wehmütig durch die Erkenntnis, wie reich an künstlerischen Ideen der Mann war, der noch ein langes Leben vor sich zu haben hoffte.

Berlin, 19. VII. 1902.

— — Eines hast du richtig empfunden: ich fühle mich in der Tat noch sehr jung und am Anfang aller Dinge. Denn der längste, zurückgelegte Weg (und ich bin einen solchen gegangen) führt uns der Unendlichkeit um keine Linie näher. So werde ich als Anfänger und wenn auch vielleicht hochbetagt, jung sterben.

Berlin, (ohne Datum) 1904.

Ich bleibe den Sommer über in Berlin, um zu arbeiten. Ein großes Klavierkonzert — der Plan vieler Jahre — ist im Reifen. Es wird nichts Gewöhnliches und wenn es mein Ideal auch nur zum Theile erreicht, was Gutes. Eben wurden die Bearbeitungen Brahmsscher Choralvorspiele fertig. Eine Orchester-Suite ist im Druck. Das alles schreibe ich, weil Du bei jedem Wiedersehen angelegentlich nach meinem Geschreibsel frugst und über meine einsilbigen (etwas oppositionell gemeinten) Antworten enttäuscht schienst. — Ich glaube, ohne zu prahlen, daß du bei der Schlußsumme meines Komponistenkontos sogar überrascht werden wirst. (Und das alles unter uns.) Dank und Gruß herzlichster Art, auch an Dr. Prelinger. — Gerda ist verreist.

Dein treuer Ferruccio.

* * *

Zürich, den 8. April 1916.

Dein Brief war mir eine reine Freude; er war gut, empfunden und geschmackvoll und tat mir sehr wohl. — Nun heißt es neu beginnen — an Plänen fehlt es nicht, auch glücklicherweise nicht an Lust und Fähigkeit, wie ich dir gerne mitteile.

Oesterreich erwies sich an diesem ersten April als treu anhänglich; in der That kamen von dort die zahlreichsten und unerwartetsten Aeußerungen alter und junger Freundschaft. (Viele davon leider mehr in rückblickender Empfindung gehalten, einer Richtung, von der ich mich stets gerne abwende.)

Schade, daß dies Land meiner Kindheit und Adoleszenz sich von meiner Reife entfernte — doch liegt in der ersten Bedingung etwas Unauswurzelbares, das mein Gemüth hält. — Und dabei fallen mir zuerst die vertrautesten Namen ein, zu denen der Deine zählt. Sei darum bedankt.

Dein F. B.

Nur wer mit Busonis tiefstem Wesen vertraut war, wird verstehen, was Vielen unverständlich bleiben muß: daß er auf der Höhe und im vollen Glanze seiner Erfolge sich von der Virtuosenlaufbahn zurückzog. Er sah in dem Pianisten, so groß auch sein Ruhm war, nur den Teil seines Ichs, der der Vergänglichkeit unterworfen war. Seine künstlerische Entfaltung nach dieser Seite war die Blätterkrone seines mächtigen Lebensbaumes. Er gab sie preis, um seine ganze schöpferische Kraft den Früchten, der Dauerform, seinen Werken und reformatorischen Ideen zuzuwenden und sie der Nachwelt als kostbares Saatgut zu hinterlassen.

In den letzten Julitagen 1924 saß ich während einer Reise in einem kleinen Bahnhofsrestaurant und blätterte gleichgültig in Zeitungen. — Da fiel mein Blick auf die Nachricht von seinem Tode.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Viel Schweres habe ich durchlitten, doch keinen Schlag noch erhalten wie diesen: so unerwartet, so betäubend heftig, so maßlos schmerzend. Was ich in dieser bitteren Stunde fühlte, will nicht mehr von mir weichen und nie mehr anders als mit aufquellenden Tränen kann ich Busonis gedenken: des großen Künstlers, des herrlichen Menschen und meines liebsten Freundes.

Georg Schumann

Zu seinem 60. Geburtstage Von Dr. HERBERT BIEHLE, Berlin

An der Spitze seiner Berliner Singakademie auf einer Konzertreise begriffen, die über Prag nach Wien führt, beging Georg Schumann am 26. Okt. seinen 60. Geburtstag. Es entspricht ganz dem Tatendrang unseres Meisters, daß er, der Rastlose, diesen Ehrentag nicht in der behaglichen Ruhe seines festlich geschmückten Heimes, sondern als deutscher Kulturträger auf fremden Boden inmitten einer aufreibenden Proben- und Konzerttätigkeit verbrachte. Wer das Leben dieses bewundernswert vielseitigen Mannes kennt, der weiß, welche gewaltige Arbeitsfülle auf seinen Schultern lastet. Und wenn im folgenden kurz ein Rückblick auf sein bisheriges Schaffen geworfen wird, so gilt es ihm in seiner dreifachen Eigenschaft als Dirigenten, Pianisten und Komponisten [1].

Nachdem Georg Schumann im letzten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts als Dirigent des Danziger Konzertvereins und dann der Bremer Philharmonischen Gesellschaft gewirkt und sich als Chorleiter einen Namen gemacht hatte, übernahm er genau 100 Jahre nach Zelters Antritt die Leitung der Berliner Singakademie, die er jetzt 26 Jahre innehat. Damals war der Standpunkt der Singakademie ein recht konservativer. Ganz im Gegensatz dazu stand der jugendlich-temperamentvolle neue Dirigent. Schumanns Aufgabe war eine mehrfache: die Tradition zu wahren, gleichzeitig aber auch die zeitgenössische Produktion zu fördern und schließlich das Niveau der Darbietungen durch Beseitigung chortechnischer Mängel zu heben. Das alles ist ihm in außergewöhnlich kurzer Zeit gelungen. Bald hatte sich die Singakademie verjüngt. In vorbildlicher Weise ist die gesamte Chorliteratur gepflegt worden, wobei Bach und Händel die Säulen der Programme bildeten. Seit Schumanns Amtsübernahme ist die Singakademie in verstärktem Maße und in hervorragendem Rahmen in die Oeffentlichkeit getreten, so bei den Bach-Festen in Berlin (1901, 1926) und Eisenach (1905 und öfter), in Italien 1913 und anderwärts. Wenn in jüngster Zeit die Abonnementskonzerte der Singakademie in den großen Saal der Philharmonie verlegt werden mußten, so spricht das genug für die Beliebtheit dieser Aufführungen. Neben der Leitung der von Zelter begründeten Liedertafel (seit 1909 Meister) hat Schumann einen neuen Chor des „Lichterfelder Musikvereins" (seit 1909) mit Aufopferung und Idealismus geschult und bereits schöne Erfolge erzielt. Was wir an seiner Chordirektion besonders schätzen, ist das völlige Zurücktreten der eigenen Person hinter dem Werk. Die pietätlose Willkür mancher Dirigenten kennt er nicht. Seine Auslegung ist immer objektiv-stilrein. „Wir dürfen die alten Meister nicht im Sinne und Stile unserer Zeit aufführen, sondern müssen uns in die damalige Zeit zurückversetzen" lautet sein Wahlspruch.

Als ebenso stilvoller Interpret erweist sich Georg Schumann auch im Klavierspiel. Schon als Fünfzehnjähriger trat er in einem Dresdner Orchesterkonzert mit Hummels a moll-Konzert erfolgreich an die Oeffentlichkeit. Beim Abgang vom Leipziger Konservatorium (1888) trug sein Vortrag des Klavierkonzertes seines berühmten Namensvetters den Stempel hoher künstlerischer Reife. Inzwischen hat sich sein hochentwickeltes Klavierspiel, das auf alle vordringlichen Virtuosenmanieren verzichtet, in den Sinfoniekonzerten fast sämtlicher großer Städte bewährt. Auf einer in der Tat nicht zu überbietenden Höhe steht er als Kammermusikspieler. Es ist ein hoher Genuß, ihn im Verein mit seinen Triogenossen Willy Heß und Georg Wille zu hören. Durch absolutes Anpassen des Klaviers an den Streicherklang wird hier eine selten homogene Ausgeglichenheit erzielt, zu der eine subtile Feinheit in der Behandlung des Dynamischen kommt. Die Abende dieser hervorragenden Triovereinigung in dem für solche Veranstaltungen akustisch besonders geeigneten Saal der Singakademie gehören zu den erlesensten Genüssen des Berliner Konzertwinters. Schumann als Begleiter zu haben, ist für jeden Sänger eine Auszeichnung.

Als wohlgebildeter Pianist brachte er noch während seiner Lehrjahre Klavierstücke zum Druck. Robert Schumann, mit dem er übrigens nicht verwandt ist, bildete dabei das äußere Vorbild. So entstanden poetische Landschafts- und Stimmungsbilder. Der klavieristischen Hausmusik stand die Kammermusik am nächsten. Hier kann er der Phantasie die Zügel schießen lassen, ganz aus dem Vollen heraus musizieren. Nach eklektischen Anfängen reift er zur Selbständigkeit heran. Seine Kammermusik ist auch wirkliche Kammermusik, keine arrangierte Orchestermusik. Was in der Kammermusik mit Erfolg geschaffen worden war, erschien später auf den glänzenderen Hintergrund des Orchesters übertragen. In diesen Orchesterwerken zeigt Schumann starkes Streben nach einheitlichem Klang, was ihm eine virtuose Beherrschung der

[1] Eine ausführliche Darstellung in der Georg Schumann-Biographie von Herbert Biehle. Münster 1925, Verlag Bisping.

Instrumente ermöglicht. Instrumental belastet ist seine Phantasie auch im Lied, weil er mehr aus den musikalischen als poetischen Gedanken Nahrung saugt. Das Kühnste aber hat er in seinen Chören offenbart.

Das Ethos seiner Musik ist aus dem unmittelbaren Berühren zweier Gegensätze gegeben: aus einem sittlichen Ernst, vielfach in Bibeltexten fundiert, dann aber aus einem naturhaft sonnigen Humor. Um was es sich auch handelt, es ist immer ehrlich gemeint, wirklich so empfunden, nichts gemacht. An Schumann erleben wir es auch, wie weit die Kraft des deutschen evangelischen Chorales reicht. Und dann wieder sein kostbarer Humor! Kann man ihn doch unbedenklich zu den größten Orchesterhumoristen zählen, die



Georg Schumann

wir überhaupt besitzen. Was Schumanns Humor kennzeichnet, ist ein Humor in der Sprache der einzelnen Instrumente, also Klanghumor. Alle seine kompositorischen Eigenschaften: die Verwendung alter Formen, die Wiederbelebung alter Meister, seine Vertrautheit mit dem Geiste Bachs und Luthers, seine Innigkeit, sein Ernst und Humor, auch seine Gründlichkeit, sein Kontrapunkt, das sind die Kennzeichen eines deutschen und deutschfühlenden Komponisten. Das macht ihn uns besonders lieb und wertvoll.

Daß Georg Schumann sehr früh als Komponist Aufsehen erregte, verdankt er seiner noch auf dem Konservatorium entstandenen Sinfonie h moll, die 1888 bei einem Preisausschreiben mit 1000 Mk. gekrönt wurde. Zum Druck dieses Werkes hat er sich aber niemals entschließen können. Heute haben seine Kompositionen die Opuszahl 73 erreicht. Unter ihnen stehen das Klavierquartett Op. 29 (1901), das Oratorium „Ruth" Op. 50 (1909), die fünf Choralmotetten Op. 71 (1922) und die Orchestervariationen Op. 24, 30, 59 und 71 an erster Stelle. Nicht vergessen seien die Proben feinsinnigster Bearbeitungskunst.

Erfreulicherweise kommt Schumanns großes kompositorisches Können auch der schaffenden Jugend zugute, indem er seit 1913 eine Meisterklasse der Akademie der Künste leitet. Von seinen Schülern sind namentlich Pantscho Wladigerow und Ludwig Roselius bekannt geworden, auch der Verfasser dieses Aufsatzes gehörte der Meisterklasse an.

Schließlich sei noch Schumanns Verdienste um die Bach-Pflege gedacht. Seine größte Tat war die Sicherstellung der Mittel zum Ankauf und Ausbau des Bach-Hauses in Eisenach.

Auch auf musikalisch-sozialem Gebiet hat Schumanns Name einen besonderen Glanz. Hat er doch seine reiche Erfahrung und seine so weithin geachtete Person in den Dienst zu Linderung der Nachkriegsnöte gestellt, er, dem selbst die neuen Verhältnisse große persönliche Opfer auferlegten: er begründete 1920 den Hilfsbund für die deutsche Musikpflege. Auch hier hat er sein großartiges Organisationstalent immer wieder erfolgreich bewiesen.

So hat jetzt Georg Schumann, der einst als Orchestermusiker in der väterlichen Stadtkapelle zu Königstein a. E. spielte, nach einem Halbjahrhundert voll rastlosem Studium und glücklichen Erfolgen den verdienten Führerplatz im deutschen Musikleben inne.

*

14. Deutsches Bach-Fest in Berlin

(30. September bis 3. Oktober)

Musikfeste pflegen nicht nur an die künstlerische Qualität der Mitwirkenden höchste Anforderungen zu stellen, sondern letzten Endes auch an die Aufnahmefähigkeit der Zuhörer selbst. Die Notwendigkeit, fünf große Chorkonzerte, zwei Instrumentalkonzerte, ungerechnet die kirchlichen Bach-Feierstunden und Festgottesdienste, mit Rücksicht auf auswärtige Teilnehmer in dem kurzen Zeitraum von vier Tagen zusammen zu drängen, führt leicht zu genußstörender Ermüdung des Hörers. Durch geschickte Programmauswahl von teilweise bedeutendem instruktiven Wert hat die Festleitung dieser Gefahr erfolgreich vorzubeugen gewußt. Man hörte selten aufgeführte Werke, wie das Erste Brandenburgische Konzert, das in meisterhafter Ausführung neues Leben gewann. Oder die Hochzeitskantate „Vergnügte Pleißenstadt", die nach zwei aufgefundenen Singstimmen in der feinsinnigen Ergänzung und Bearbeitung des stilkundigen Georg *Schumann* für zwei Flöten, Oboe, Violoncell und Klavier ein prächtiges Spiegelbild Bachschen Humors darstellte. Von den Kantaten vorbachischer Zeit ausgehend (Joh. Ph. Krieger und F. W. Zachow hinterließen tiefe Eindrücke), führte das Programm über H. Schütz zu Bachs Meisterschaft. Lehrreich war die Gegenüberstellung eines neu aufgefundenen Werkes „Es erhub sich ein Streit im Himmel" für vier Chöre und Orchester von H. Schütz und der gleichnamigen Michaelis-Kantate Bachs (Nr. 19), welche die dramatische Unmittelbarkeit Bachscher Polyphonie im Gegensatz zu der mehr äußerlichen Klanggewalt der altvenetianischen Akkordsäulen Schütz' überzeugend kundtat. Das sonntägliche Kammerkonzert, dessen c moll-Trio aus dem Musikalischen Opfer die tiefstgehende Wirkung erzielte, stellte die einzigen Cembalo-Darbietungen des Musikfestes durch die ausgezeichnete Alice *Ehlers* in den Mittelpunkt. Daß der völlige Ersatz des Cembalos durch den



Vincenzo Bellini
(Text siehe Seite 65)

modernen Flügel bei allen übrigen Darbietungen als ein *Mangel* empfunden wurde, bewies der begeisterte Beifall, der gerade diesen Cembalo-Solostücken galt. Ich sehe absolut keine Notwendigkeit, bei den meisten aufgeführten Kammermusikwerken auf die historische Treue zu verzichten, zumal da die Verschmelzung des Cembalotones mit dem Violinklang etwas ungemein Reizvolles darstellt. — Den Höhepunkt des Festes bildete der letzte Tag. Festgottesdienst im Dom mit der Reformationskantate und Prof. W. Fischers meisterhafter Orgelkunst — draußen weihevolle Choralklänge des Plaßschen Trompeten- und Posaunenchors von der Höhe des Domturmes herab — abends die Hohe Messe in der Philharmonie in mustergültiger Ausführung. Es fehlt an Raum, auf einzelne Darbietungen oder Spezialleistungen der 35 Solisten näher einzugehen. Daher seien nur die wichtigsten Mitwirkenden genannt. Allen voran die vollendete Chorkunst der „Singakademie" (Prof. Dr. Georg *Schumann*), des Hochschulchores unter Prof. Siegfried *Ochs*, und des Madrigalchores unter Prof. Carl *Thiel*. Das Hauptverdienst an dem abgerundeten Gesamteindruck gebührt dem Soloquartett Gertrud *Foerstel*, Emmi *Leisner*, Prof. Georg A. *Walter* (Stuttgart) und Prof. A. *Fischer*. Unter den Instrumentalisten traten besonders die Professoren *Schumann*, Willy *Heß*, *Kulenkampff* und E. *Prill* hervor. Für alle Teilnehmer bedeutete das wohlgelungene Fest zweifellos reichsten seelischen Gewinn. Dr. *Fritz Stege*.

MUSIKBRIEFE

Berlin. Die ersten Konzertveranstaltungen als Vorläufer der Hauptsaison fanden bereits Anfang September statt, darunter die feierliche Eröffnung des gänzlich renovierten Bechstein-Saals unter Mitwirkung der noch immer starke künstlerische Qualitäten aufweisenden Julia Culp. Um die Monatswende erfolgte ein reger Aufschwung. Die Eröffnung der Berliner Polizeiausstellung war mit einem bedeutsamen musikalischen Festakt verbunden: Heinrich Kaminski dirigierte die Uraufführung seines Hymnus „Der Mensch", der (abgesehen von einem minderwertigen Text) äußerliche, gigantische Klangentfaltung mit aparten Harmoniebildungen vorteilhaft vereinte. Eingeschobene Rezitation störte leider die Einheitlichkeit der Wirkung. Am gleichen Abend erfreute ein Ehrenkonzert mit Kompositionen des 86jährigen Senatsmitgliedes der Akademie der Künste, Prof. E. E. Taubert, durch die wohlgeformte, durchsichtige und melodische Struktur der dargebotenen Werke, deren Interpretation durch das Benda-Trio, den Thielschen Madrigalchor, sowie durch Emmi Leisner und Walter Kirchhoff als vollendet gelten durfte. Ausländische Gäste auf dem Podium sind eine häufige Erscheinung. Englische Zeitgenossen wurden von Florence Lockwood (V.) mit nahezu vollkommener musikalischer Reife gespielt, darunter die erstaufgeführte, zwischen Konvention und Originalitätssucht schwankende e moll-Sonate von E. T. Moeran. Die „Wiegenlieder für Katzen" (Berceuses du Chat) von Strawinsky, die Eva Gauthier aus Kanada zur Begleitung von drei Soloklarinetten (!) vortrug, verbergen ihre Kritik bereits in ihrem Titel. Sogar Artur Honegger, der sich durch seine Schnellzugssinfonie eine gewisse „Popularität" erworben hat, erschien aus Paris in Begleitung von F. J. Hirt (Klavier). Seine Kompositionen: Ravel-Nachfolge, Klangspielereien, übertrieben im Affekt oder wesenlos-verschwommen. Im stärksten Kontrast hierzu stand ein Konzert des beliebten Mitgliedes der Städt. Oper Wilhelm Guttmann (der auf der Bühne vorteilhaftere Eindrücke auslöst) mit dem Bentz-Quartett. Selten gehörte Arien von J. A. Krieger und R. Keiser (17. Jahrhundert) spiegelten die Schönheit vergangener Zeiten. — Die großen Abonnementskonzerte begannen Anfang Oktober. Neben Furtwängler führte sich vor allem der neue Dirigent des Sinfonie-Orchesters Emil Bohnke durch eine wohlgelungene, von gewissenhaftem Ernst und großer Befähigung zeugende Veranstaltung ein. Die Mitwirkung eines Künstlers wie Artur Schnabel (Webers Konzertstück, Beethovens G dur-Konzert) verheißt von vornherein sichersten Erfolg. Dr. *Fritz Stege*.

*

Frankfurt a. M. Bevor wir in die nach den bisherigen Vorprogrammen reichhaltige Wintersaison eintreten, wollen wir noch von zwei musikalischen Ereignissen in Frankfurt berichten, die den bedeutsamen Abschluß des Jahres 1925/26 brachten: die Aufführung der Götterdämmerung in der Oper und das zweitägige Chormusikfest unter Hermann Scherchen. Mit der Vorstellung von Wagners Musikdrama ist die Neu-



Fanny Persiani und Antonio Tamburini
in Donizettis „Liebestrank"
Nach einem Stich von C. Vogt. (Text siehe Seite 66)

inszenierung und Neueinstudierung des „Ring des Nibelungen“ an unserer Bühne beendet. Durch diese Neugestaltung hat sich die Bühnenleitung unstreitig ein großes Verdienst erworben; sie hat den Beweis erbracht, daß unser Operninstitut größere Ziele auf lange Sicht hin zu verfolgen versteht, und sie hat vor allem für das Werk bewiesen, daß man mit kräftigen, doch verständigen Reformen die Lebensfähigkeit von Wagners Musikdramen nur erhöht und nicht verringert. Die wesentlichen Neuerungen — sie gingen von dem Regisseur Lothar Wallerstein aus — haben sich bei den Frankfurter Aufführungen auf den szenischen Teil beschränkt. Im großen waren sie durchweg zu billigen und haben sogar die Frage nahegelegt, ob es nicht ratsam sei, durch größere, allerdings sorgfältig bedachte Striche auch das Werk nach der musikalischen Seite hin fließender zu machen. Von den Bühnenbildern werden — im besonderen aus der Götterdämmerung — dem Zuschauer Szenen wie die auf dem Brünnhildenfelsen und in der Halle Günthers tiefe Eindrücke hinterlassen haben. Andere Visionen, so die Schlußbilder, die Ermordungsszene, die allzu konventionelle Rheinlandschaft, blieben hinter dem Erwarteten zurück. Vor allem ließ die letzte Szene viel an Klarheit schuldig. Dennoch hat die Inszenierung auch des Schlußabends vorwiegend positive Erfolge aufzuweisen. Die musikalische Ausgestaltung durch Clemens Krauß ging über eine gut durchgearbeitete Durchschnittsleistung nicht hinaus. Man vermißte die großen Steigerungen. Dagegen muß hier einer Künstlerin besonders gedacht werden, die als Brünnhilde eine heute wohl einzige Wiedergabe bot — Beatrice Sutter-Kottlar. In schwer zu erreichender Vollendung ist bei dieser Sängerin Spiel und Gesang zu der Einheit geworden, die Wagner von seinen Darstellern verlangte und die nur auf Grund des allertiefsten Einlebens und Erfassens in einer Rolle möglich ist. — In dem Frankfurter Chormusikfest bewies sich Hermann Scherchen als der bekannte vielseitige Anreger. Nie Gehörtes aus alter und neuer Zeit, neue Künstler und Kunstgattungen kamen zu Gehör. Ein Kirchenkonzert vermittelte die Bekanntschaft mit der „rappresentazione di anima e corpo“ von Cavalieri (1594) und einer Cantato Toccata von Scarlatti, gespielt von Alice Ehlers; das Chorwerk in der anfechtbaren, aber dennoch dankenswerten Ausgabe von Tebaldini. Der moderne Teil des Abends brachte Regers B—A—C—H-Fuge, von Günther Ramin virtuos auf der leider völlig unzureichenden Orgel der deutsch-reformierten Kirche vorgetragen, und mehrere von Bruckners herrlichen a cappella-Chören unter Scherchens feinsinnig eingefühlter und klar durchgearbeiteter Leitung. Das zweite Konzert war lebenden Meistern gewidmet, Heinrich Kaminskis „Magnificat“ und Honeggers „König David“. Das „Magnificat“ bildet durch sein Hinneigen zu einer allzu stark verinnerlichten Romantik dem Hörer im Konzertsaal einige Schwierigkeiten. Viele Schönheiten enthüllen sich erst bei gründlicherem Studium. Von den Mitwirkenden war Clara Wirz-Wyß mit ihrer hellen und klaren Oratorienstimme für ihren Part besonders geeignet. Honeggers „David“ hatte es mit seiner eindringlichen Volkstümlichkeit leichter. Die Chöre erklangen unter Scherchen mit schlagender Dramatik, auch von den Sologesängen hinterließen einige tiefe Wirkung. Man empfand das Werk als starke Talentprobe, die bewies, daß Honegger in allerhand Sätteln gerecht ist, und daß es nunmehr gilt, die verschiedenen Stile in einen eigenen zu verschmelzen, ohne dabei an Eindrucksfähigkeit einzubüßen. Der Dirigent des Festes wurde stürmisch gefeiert und verdient den besonderen Dank, dem Publikum durch so viele nie gehörte Werke und Künstler reiche Anregung geboten zu haben. Dr. *M.*

KLEINE MUSIKBERICHTE

Leipzig. Die städtische Oper sieht im Gegensatz zum Vorjahr, das unter Gustav Brechers erfolgreicher Leitung im wesentlichen der Befestigung, Erneuerung und Aufbesserung des Repertoires (mit einer glanzvollen Strauß-Woche als Abschluß) galt, für die neue Spielzeit 4 *Uraufführungen* vor: Max Ettingers „Clavigo“ (nach dem Goetheschen Werk), Ernst *Kreneks* „Jonny spielt auf“ (das den Jazz auf die Opernbühne bringt), „Das Zauberwort“ von Maurice Ravel und „Alcina“ von Händel in der durch Hermann Roth gereinigten Originalfassung. Die voraussichtlichen Daten der drei erstgenannten Aufführungen sind: 19. 10., 29. 1., 15. 3. Bis jetzt liegt eine sorgfältige Neueinstudierung der „Mona Lisa“ unter Oskar Brauns musikalischer Leitung vor, die dennoch den Eindruck einiger Ueberlebtheit des Werkes in seiner Verquickung von Wagner-Stil und Verismo aufkommen ließ. Reges musikalisches Leben entwickelte sich bereits in der Meßwoche, doch übten die zahlreichen künstlerischen Veranstaltungen kaum die nämliche Anziehungskraft auf die Meßbesucher aus wie die einzigartige Musterschau der Musikindustrie im Musikmeßhaus-Konservatorium. *A. B.*

BESPRECHUNGEN

S. Bondi: Die Technik der Fingersatzoktaven. Verlag Bosworth & Co., Leipzig.

Ein Zweig der Geigentechnik, der in der Zeit vor Sevcik nur bei Wenigen Beachtung gefunden hat, obwohl die III., VIII., XVII. und XXIII. der Capricen von Paganini förmlich die Nase darauf stoßen, hat sich nunmehr eine allgemeinere Geltung verschafft. *Die Fingersatzoktaven, als Projektion der Terzentechnik.* Keinem von der jüngeren Geigergeneration wird es erspart sein, sich irgendwie, damit abzufinden und sieht man von gewissen sportlichen Auswüchsen ab, deren Verfechter am liebsten die guten alten Einheitsoktaven ganz und gar in die Rumpelkammer werfen möchten, so muß man zweierlei zugeben. *Das eine,* daß gewisse Oktavenfolgen mit Einheitsoktaven überhaupt nicht spielbar sind, *das andere,* daß ein *zweckmäßiges* Studium der Fingersatzoktaven der Geigerhand vielen Nutzen bringen *kann,* denn sie vereinigen in ihrer Eigenart drei Grundelemente linkshändiger Technik, den Fingerfall, die Streckung, den Lagenwechsel, und zwar unter erschwerten Verhältnissen. Die Betonung liegt aber auf dem Worte „zweckmäßig“, denn gegen diesen Begriff wird oft verstoßen und eine lang anhaltende schädliche Nachwirkung ist die Folge. Da aber ein methodisches Angehen technischer Hindernisse den meisten nur unter Anleitung gelingt, und eine solche für den in Rede stehenden Zweig bisher gefehlt hat (das rezensierte Werk ist vor dem Krieg erschienen), so verdient schon der Umstand volle Anerkennung, daß S. Bondi, der langjährige Geigenführer des Wiener Konzertvereinsorchesters dem Studium dieser Grifftechnik das *fehlende System überhaupt gegeben hat.* Die Art, wie der Autor dem Problem an den Leib rückt, ist jene erprobte, mit welcher allein das violinistische Lernen gefördert wird, nämlich: Die Teilschwierigkeiten *gesondert* zu erkennen und über eine längere Zeitstrecke *so* zu studieren. Vielleicht ist dieses Verfahren nirgends so wichtig, wie gerade bei den Fingersatzoktaven, deren Bewältigung von der neu einzuprägenden Distanzierung der Finger abhängt. Wenn es aber einmal so gelungen ist, den Muskelsinn auf die neue Entfernungserinnerung einzustellen, dann ist auch das Ziel erreicht. Die vorbereitenden Spannungsübungen auf einer Saite sind daher auch der Kern dieser Methodik und der erfahrene Pädagoge, der den Schüler für mehrere Jahre unter sich weiß, wird mit Hilfe dieser Vorübungen, unter vorsichtigster Dosierung imstande sein, den Lernenden derart dem Ziele nahezubringen, daß ihm die Schwierigkeit gar nicht bewußt wird. Ob die Ausdehnung dieser Vorübungen nötig ist, muß jeder für sich entscheiden. Das wird in hundert Fällen hundertmal verschieden zu beantworten sein. Bei methodischen Werken darf man nicht gedankenlos Zeilen spielen, sondern man soll den Verstand walten und wählen lassen. Dieser wird in unserem Fall auch die Beurteilung klären müssen, ob die Zwischenaufstellungen der Finger immer so ratsam sind, wie der Autor meint. An ausgezeichnete Lagenwechselstudien schließen sich von der Buchmitte ab die eigentlichen Oktavenstudien an, welche *auch für den geschulten Geiger* ein treffliches Uebungsmaterial abgeben. Gute Lichtbilder an die Spitze des Werkes gestellt, zeigen die günstigsten Fingerstellungen für dieses Sonderstudium. Eine kleine Exkursion ins Bogentechnische unter der Ueberschrift „Saitenübergänge“ bringt zwar an sich keine neuen Ratschläge, wohl aber ganz vorzügliche Notenbeispiele, deren aufmerksame Durcharbeitung der Uebereinstimmung von rechter und linker Hand zweifellos nützlich sein muß. So kann dem Studienwerk Verbreitung gewünscht, aber auch vorausgesagt werden. *H. Seling.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Richard *Strauß* wird gemäß einer zwischen ihm und dem Generaldirektor Schneiderhan getroffenen Vereinbarung während der nächsten fünf Jahre für je 20 Abende jährlich der Wiener Staatsoper zur Verfügung stehen. Diese Tätigkeit wird stets in die Monate Dezember bis April fallen und heuer zuerst ausgeübt werden.

— Eine Oper „Der Henker des Königs" von Deems *Taylor,* dem Musikkritiker der „New York World", hat die Metropolitan-Oper in New York zur Uraufführung in diesem Winter angenommen.

— Im Stadttheater Essen werden unter der Leitung von Karlheinz Gutheim und der Choreographie von Inger von Tramp die deutsche Uraufführung des realistischen Balletts „Parade" von Erik *Satie* und die Uraufführung des deutschen Werkes von Bruno *Stürmer,* „Masken", eine dramatische Tanzfolge, in Szene gehen.

— „Der tolle Cosimo", ein heiteres Spiel von Tod und Liebe von Camillo *Hildebrand,* Text von G. N. Felke, kommt im Stadttheater Plauen zur Uraufführung.

— Von Arnold *Schönberg* wurden zwei Chorwerke und eine Suite für 3 Streicher, 3 Bläser und Klavier vollendet.

— Umberto *Giordano* hat eine neue Oper vollendet, die unter dem Titel „Der König" in der Mailänder Scala ihre Uraufführung erleben soll.

— Eine neue Oper von Kurt *Weill* ist von der Berliner Staatsoper angenommen worden; sie heißt „Royal Palace".

— Der finnische Komponist Johan *Sibelius* hat auf Bestellung der New Yorker Symphony Society ein neues großes Orchesterwerk geschrieben; es heißt „Tapiola" und wird unter Walter Damrosch seine Uraufführung erleben.

— Die Berliner Staatsoper hat Erich Wolfgang *Korngolds* neue Oper „Heliane" und Marschners „Hans Heiling" in Pfitzners Bearbeitung zur Aufführung erworben.

— Verhandlungen des Generalintendanten Dr. Reucker mit Richard *Strauß* haben dazu geführt, daß dieser für eine größere Reihe von Veranstaltungen in der Dresdener Staatsoper im *März 1927* gewonnen worden ist. Es sollen außer den im Spielplan der Dresdener Staatsoper stehenden Werken (Salome, Rosenkavalier, Ariadne auf Naxos, Intermezzo) Elektra und Frau ohne Schatten unter Leitung des Komponisten neu aufgenommen werden. Anschließend wird Richard Strauß am Todestage Beethovens (26. März) in der Staatsoper Beethovens IX. Sinfonie dirigieren, da Generalmusikdirektor Busch im März 1927 im Rahmen seines kontraktlichen Urlaubs eine Reihe von Konzerten in New York mit dem New Yorker Sinfonieorchester dirigieren wird.

Oldenburg. Die Konzerte des Oldenburger Landesorchesters werden unter der Leitung Werner *Ladwigs* als Erstaufführungen bringen: *Kletzki:* Sinfonietta; *Krenek:* Violinkonzert; *Gal:* Ouvertüre zu einem Puppenspiel; *Kaminski:* Magnificat; *Miaskowsky:* Sinfonie Nr. 6. Für die Schloßsaal-Kammerkonzerte sind zur Uraufführung angenommen: Wilhelm *Weismann:* Geistliche Kantate für Chor, Soli und Kammerorchester; Carl *Futterer:* Streichquartett; Emil *Peeters:* Quintett für Flöte, Violine, Klarinette, Engl. Horn und Cello. Zur Erstaufführung gelangen: *Schönberg:* Pierrot Lunaire; *Strawinsky:* Klavierkonzert. Singverein und Landesorchester bringen zur Uraufführung: *Mozarts* „Zaide" und „Thamos, König in Aegypten"; als Erstaufführung: *Honeggers* „König David" und *Kodalis* „Ungarischen Psalm".

Erfurt. In den Abonnementskonzerten des städtischen Orchesters werden unter Leitung von Generalmusikdirektor Franz *Jung* u. a. folgende Werke zur Erstaufführung gebracht: *Krenek:* 2. Conzerto-Grosso; *Reger:* Sinfonischer Prolog; *Bartok:* Tanzsuite; *Gruenberg:* Daniel Jazz; *Busoni:* Violinkonzert; *Ravel:* Tzigana-Rhapsodie; *Butting:* Kammersinfonie; *Stefan:* Musik für Geige; *Janacek:* Militärsinfonie. In den Chorkonzerten gelangen Kantaten von *Bach, Händels* Herakles und Die deutsche Seele von *Pfitzner* zur Aufführung. Die Erfurter *Oper* bringt als Premieren u. a. Kurt *Weills* Protagonist, *Puccinis* Gianni Schicchi, *Hindemiths* Cardillac und *Strauß'* Ariadne in der neuen Fassung.

— *Das Nürnberger Streichquartett* (Horváth, Kaspar, Daucher, Kühne) wurde auf Grund seines starken Berliner Erfolges in der letzten Saison von der Berliner Direktion des Grotrian Steinweg-Saales zu einem „Oesterreicher-Abend" eingeladen, an dem das Quartett zwei Werke der Wiener Komponisten Rudolf *Polsterer* und Karl *Winkler* zur Uraufführung bringen wird.

— Der neue Liederzyklus „Unterwegs" von Joseph *Haas* (nach Dichtungen von Hermann Hesse) kam in Stuttgart durch die Sopranisten Hedwig *Kohn-Cantz* zur erfolgreichen Uraufführung.

— Kapellmeister Alfred *Gillessen* (Düsseldorf) wurde vom Düsseldorfer Quartettverein (140 Sänger) und dem Friedrichstädter Liederkranz einstimmig zum Dirigenten gewählt. Kapellmeister Gillessen wurde bisher für 22 Konzerte im Rheinland in der kommenden Saison verpflichtet.

— Felix *Weingartner* wird im Budapester Stadttheater in der laufenden Winterspielzeit 40 Opernvorstellungen dirigieren.

— Prof. Leonhard *Fanto,* der Theatermaler der Dresdener Staatsoper, ist von der Direktion der Mailänder Scala eingeladen worden, für den „Freischütz", mit dem Toscanini die Spielzeit eröffnen will, die Dekorationen zu entwerfen.

— Carl *Friedberg,* der bekannte Pianist, ist eingeladen worden, am 2. und 3. Dezember unter Willem Mengelberg in zwei Philharmonischen Konzerten in New York das B dur-Konzert von *Brahms* zu spielen.

— Die Nordland-Tournée der *Hamburger Philharmoniker* mit Jón *Leifs* ist sehr erfolgreich verlaufen. Leifs, der auf der Reise 17 Konzerte dirigierte, hat sich dann noch eine Zeit in Island aufgehalten und hat bei dieser Gelegenheit eine Anzahl isländischer Volkslieder für das staatliche Phonogramm-Archiv der Berliner Hochschule für Musik phonographisch aufgenommen.

— Von Hugo *Herrmann* gelangen diesen Winter eine neue Suite „Galante Feste" für Alt, Violine, Cello und Klavier Op. 26 bei den Konzerten der Gesellschaft für neue Musik und die „Kleine Suite" Op. 24 für Bläserquintett durch das Collegium musicum in Stuttgart zur Uraufführung. Für Duisburg wurde sein „Concerto sinfonietta" Op. 22 b für Klavier, Orchester und Männerchor zur Erstaufführung angenommen (Leitung Bruno Stürmer).

— Der *Dresdener Lehrergesangverein* unter Universitäts-Musikdirektor Prof. Fr. *Brandes* hatte bei einer Ostmarkenfahrt nach Danzig, Marienburg, Königsberg usw. viele Erfolge.

— Prof. Hanns *Schindler* vom Staatskonservatorium der Musik in Würzburg (Orgel) hat soeben mit dem Heidelberger Geiger Wilhelm *Schubert* eine Konzertreise beendet, die durch Schleswig-Holstein, Dänemark und Schweden führte. Besonders in Lübeck, Odense, Göteborg, Upsala und Stockholm hatten die beiden Künstler mit neuer deutscher Musik (Franz Schmidt-Wien und Wilhelm Kempff-Stuttgart) einen großen Erfolg.

— Die Sopranistin Else *Fengler* brachte bei einem Liederabend in Leipzig J. *Marx'* „Valse de Chopin" und Carl *Hoyers* Quintett für Streichquartett und eine Singstimme „Das Leben" zur Erstaufführung.

— Berta *Hügli-Schallenberg,* die Hochdramatische des Reußischen Theaters in Gera, wurde zur Kammersängerin ernannt.

— Der Frankfurter Oberregisseur Dr. Lothar *Wallerstein,* mit dem Verhandlungen laufen, um ihn dauernd an die Wiener Staatsoper zu verpflichten, hat die Inszenierung der „Turandot" übernommen. Aller Voraussicht nach wird er auch die Inszenierung des „Intermezzo" von Richard Strauß leiten.

UNTERRICHTSWESEN

— Die Direktion der städtischen Hochschule für Musik in Mannheim hat Prof. Frederick *Lamond* als Leiter der Meisterkurse für Klavier berufen; Lamond wird dem Rufe folgen.

— Max *Butting,* der Leiter der Novembergruppenkonzerte, ist in das Lehrerkollegium des Konservatoriums der Musik Klindworth-Scharwenka berufen worden.

GEDENKTAGE

— Auf den 1. November fällt die Wiederkehr des Geburtstages von Vincenzo *Bellini,* des bekannten Komponisten von „Norma", „Nachtwandlerin", „Puritaner" usw. Sein Geburtsort war Catania in Sizilien, seine Ausbildung erhielt er am Konservatorium in Neapel. Seine in seinem Vaterland begonnene Karriere als Opernkomponist, der ihn aber schon

im Alter von 34 Jahren der Tod entriß, setzte er in Frankreich erfolgreich fort. Bellinis Musik fand begeisterte Anhänger und starke Gegner; bemerkenswert ist, daß seine Melodien von Chopin außerordentlich geliebt wurden.

— Am 9. November vor 50 Jahren starb in Nizza der einst berühmte italienische Bariton Antonio *Tamburini*. Geboren 1800 in Faënza als Sohn eines Musiklehrers, begann er seine Laufbahn zunächst als Chorsänger, wurde später Sänger kleinerer Rollen bei einer Wandertruppe, und erregte bald große Aufmerksamkeit. Seine rasch aufsteigende Laufbahn führte ihn nun außer seinem Heimatland nach England, Rußland und Frankreich, wo er als glänzender Vertreter italienischen Gesanges Triumphe feierte. 1865 zog er sich von der Bühne auf sein Landgut bei Sèvres zurück.

— Am 6. November ist der 50. Todestag von David *Koning*, dem holländischen Komponisten.

— Am 16. November ist die 25. Wiederkehr des Todestages von Martin *Blumner*, dem geschätzten Komponisten und einstigen Dirigenten der Berliner Singakademie.

— Am 9. November sind seit der Uraufführung von Hans Pfitzners Oper „Die Rose vom Liebesgarten" in Elberfeld 25 Jahre vergangen.

— Das *Züricher Stadttheater* konnte im Rahmen einer Aufführung der „Meistersinger" zwei Jubiläen feiern: Wilhelm *Bockholt*, einer der besten Baßbuffos internationalen Charakters, blickt auf ein 25jähriges erfolgreiches Wirken am Züricher Stadttheater zurück; Hans *Rogorsch*, langjähriger Oberregisseur der Züricher Oper, jetzt anerkannter Vortragsmeister, begeht ebenfalls sein 25jähriges Bühnenjubiläum am Züricher Stadttheater. Als dritter Jubilar wird der Bürochef Matthias *Boedecker* gefeiert werden, der in diesem Herbst dem Züricher Stadttheater 40 Jahre angehörte und zugleich seine 50jährige Bühnentätigkeit abschließen konnte.

— Am 2. November wird Oskar *Fleischer*, der bekannte Dozent für Musikwissenschaft an der Berliner Universität und Begründer der Internationalen Musikgesellschaft, 70 Jahre alt.

— John Philip *Sousa*, der amerikanische Komponist, bekannt vor allem durch seine zahlreichen Märsche und Tänze, feiert am 6. November seinen 70. Geburtstag.

TODESNACHRICHTEN

— Prof. Dr. Hermann *Schnoor*, der Schöpfer der Schleswig-Holsteinischen Musiksammlung, ist im Alter von 73 Jahren in Neumünster gestorben. Die Sammlung, die in ihrer Art einzig dasteht, befindet sich in städtischem Besitz und umfaßt die Werke sämtlicher heimatlicher Komponisten in fast lückenloser Folge, darunter zahlreiche Originalhandschriften. Schnoor war der Leiter der städtischen Bücherhalle in Neumünster und hat das Institut in 41jähriger Tätigkeit zu einer bedeutsamen kulturellen Einrichtung des Schleswig-Holsteinischen Kunstlebens gemacht.

— Die junge italienische Pianistin Dina *Filipponi*, ehedem ein Wunderkind, ist vierundzwanzig Jahre alt an — Nervenerschöpfung gestorben.

— Prof. Goby *Eberhardt*, der bekannte Violinpädagoge, ist am 13. September im Alter von 73 Jahren in Harburg gestorben. In seinen jüngeren Jahren ein namhafter Virtuose, widmete er sich später ganz der pädagogischen Laufbahn. Hier schuf er epochemachende Werke, u. a. „Mein System des Uebens für Violine" (auch Klavier) auf psycho-physiologischer Grundlage, die ihm Weltruf verschafften. Er galt als einer der ersten Pädagogen und ein großer Schülerkreis aus allen Ländern gibt Kunde von seinem Wirken. Eberhardt, der auch kompositorisch und schriftstellerisch tätig war, gab noch kurz vor seinem Tode seine Lebenserinnerungen heraus.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Der *Bund deutscher Orchestervereine*, in dem die Liebhaber-Vereine, die das Orchesterspiel ohne gewerbsmäßige Zwecke pflegen, zusammengeschlossen sind, hielt am 3. und 4. Oktober in Mainz eine Vertreterversammlung ab. Der Bund umfaßt bereits die Mehrzahl der in Betracht kommenden Vereine und wird durch den bevorstehenden Anschluß der Akademischen Orchester eine weitere Stärkung erfahren. Neben der Erledigung innerer Angelegenheiten beschloß die Vertreterversammlung u. a. die Unterstützung und Herausgabe wertvoller, für die Vereine geeigneter Orchesterwerke. Der nächste Bundestag findet im Oktober 1927 in Berlin statt. Vorort des Bundes bleibt vorläufig Mainz.

— Die feierliche Ueberführung der *Leiche Puccinis* nach Torre del Lago bei Viareggio erfolgt am 29. November, dem zweiten Todestag des Meisters.

— Zur Errichtung eines *Denkmals* für Gustav *Mahler* hat sich in *Wien* ein Komitee gebildet, das aus hervorragenden Wiener Künstlern besteht und dem nach Wiener Blättermeldungen auch die Spitzen der Gemeinde Wien beitreten wollen. Die Gemeinde Wien wird eventuell einen Teil der Kosten dieses Denkmals tragen.

— Die *Wiener Philharmoniker* haben an die Wiener Stadtverwaltung das Ersuchen gerichtet, eine Straße nach dem im Jahre 1916 in Bayreuth verstorbenen Hans *Richter* zu benennen.

— Paul *Hiller*, der Sohn des rheinischen Komponisten und Dirigenten Ferdinand Hiller, hat mit Rücksicht auf sein zunehmendes Alter seine musikalische Mitarbeiterschaft an der Rheinischen Zeitung zu Köln aufgegeben, sein Nachfolger ist Walter *Berten*.

— Auch in *Lübeck* erwacht wieder größere Teilnahme des Publikums am Theater, das Stadttheater weist eine gegen das vorige Jahr um 40 Prozent erhöhte Abonnentenzahl auf.

— Die Firma Julius *Blüthner*, Leipzig, stiftet für das Konservatorium Klindworth-Scharwenka alljährlich einen Flügel, der im Wettbewerb für den vorzüglichsten Schüler der Anstalt bestimmt ist.

— Das *städtische Orchester* in *Mainz* gab aus Anlaß seines 50jährigen Jubiläums eine Festschrift heraus. — Ebenfalls eine Festschrift veranstaltete die *Liedertafel* in *Ulm a. D.* zu ihrer Sechzigjahrfeier.

— Das Kuratorium der Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Stiftung hat unter Vorsitz des Direktors Schreker den *Mendelssohn-Preis* für Komponisten den Herren Ignaz *Strasfogel* und Ernst *Pepping* (Studierende der Hochschule für Musik in Berlin) zugesprochen. Den Preis für ausübende Künstler erhielt Herr Franz *Osborn* (Absolvent der Hochschule für Musik in Berlin).

— Auf Anregung der Künstlerkreise *Uruguays* hat die Regierung der südamerikanischen Republik dem Repräsentantenhaus einen Gesetzentwurf unterbreitet, der die Notierung einer Summe von 500 Pesetas zur Errichtung eines *Beethoven-Denkmals* verlangt.

— In *New York* hat sich ein *Beethoven-Memorial-Komitee* gebildet, das den Plan zu umfassenden Beethoven-Feiern für das kommende, das Beethoven-Jahr, zu entwerfen hat.

* * *

Zu unserer Musikbeilage. Als Musikbeilage legen wir unseren Lesern heute eine Andante für Violine und Klavier von Karl *Hasse*, dem Dozenten für Musikwissenschaft und akademischen Musikdirektor an der Universität Tübingen, vor, der an dieser Stelle nicht zum erstenmal erscheint. Das Stück ist einer bis jetzt erst im Manuskript vorliegenden mehrsätzigen Suite entnommen.

Bezugsbedingungen

Vierteljährlich 6 Hefte mit Musik- u. Kunstbeilagen RM. 4.—. Einzelheft RM. —.80. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und die Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag einschl. Versandgebühr im Inland RM. 4.50, nach dem Ausland RM. 5.—. Postscheck-Rechnung Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart Nr. 2417.

*

Anzeigen-Preise

Die viergespaltene Nonpareille-Zeile RM. —.50. 1/1 Seite RM. 170.—, 1/2 Seite RM. 90.—, 1/4 Seite RM. 47.50, 1/8 Seite RM. 25.—, 1/16 Seite RM. 14.—. Bei Wiederholungen Rabatt. Anzeigen-Annahme durch den Verlag

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

48. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1927 Heft 4

Bernard Shaw und die Musik

Ein Nachklang zu seinem 70. Geburtstage. Von H. SCHÜTZ, Dresden-A.

Es dürfte nicht allgemein bekannt sein, daß der „englische Aristophanes" seine schriftstellerische Tätigkeit als Musikkritiker begonnen und lange Zeit ausgeübt hat, bevor Politik und Bühne sich ihm als Gebiete für seinen rednerischen und dichterischen Lebensdrang erschlossen.

Seitens seiner Landsleute und Zeitgenossen erfuhr seine erste journalistische Betätigung eine Beurteilung, die mehr einer geringschätzigen Duldung ähnlich sah, sich höchstens dazu herabließ, seine häufig stark satirischen Kritiken als erheiternden Zeitvertreib inmitten der politischen Langweiligkeit der Zeitungslektüre anzusehen. Man nahm ihn nicht ernst, eine Einstellung, die auch heute noch seinen theatralischen Leistungen gegenüber von der Allgemeinheit sehr mit Unrecht für angebracht gehalten wird.

Shaws Beziehungen zur Musik gehen weit zurück, sie haben ihre Anfänge im Elternhause. Seine Mutter, 20 Jahre jünger als ihr Mann, stammte aus sehr guter Familie. Sie besaß einen unerschöpflichen Vorrat von Tatkraft und verstand sich der Welt gegenüber zu behaupten. Sie war durch und durch musikalisch und erhielt ihre Familie durch Gesangunterrichtserteilung. Die häusliche Erziehung war von einem System so weit nur irgend möglich entfernt, man ließ dem Knaben die größte Freiheit. So kam es denn, daß seine selbstgewählten Interessen sich sogleich den bedeutendsten Gegenständen zuwandten: Cäsar und Horaz, die von der Schule Gebotenen — lehnte er ab, Bach und Wagner aber füllten sein Denken und Tun bereits auf der Lateinschule aus. Von einer geordneten musikalischen Ausbildung war in der frühen Jugend keine Rede; aber es ist gewiß, daß Shaw jr. als eifriger Zuhörer der häufigen musikalischen Veranstaltungen im Elternhause mancherlei für die Entwicklung seiner Fähigkeiten und Kenntnisse davontrug. Wagners Musik wurde ihm zuerst übermittelt durch eine Militärkapelle 2. Klasse, die das Arrangement des Tannhäusermarsches bot. Der Knabe hatte den Eindruck eines Plagiats nach dem berühmten Thema aus dem „Freischütz" von Weber. Dieser kindliche Eindruck entspricht einer ähnlichen Erinnerung, die der gereifte Berlioz von sich überliefert. Mit 16 Jahren lernte Shaw die Noten (!) und wurde infolge seiner Zähigkeit und Ausdauer (zum Leidwesen der Nachbarschaft!) ein guter Blattspieler und Begleiter. In seiner ersten Zeit in London, wenn er nicht gerade seine pflichtmäßigen 5 Seiten Novellen schrieb, übte er sich in der Komposition (hauptsächlich Lieder, zu Texten von Shelley). Besonders reizte es ihn, seinem musikalischen Ideal, Wagner, in der Kompositionsweise zu folgen. Er notierte sich zu diesem Zwecke auf Notenpapierstreifen die Leitmotive der Wagnerschen Opern unter Benutzung der Notenstenographie nach System Pitman. Auch einen Kursus in Kontrapunkt machte er durch. Selbst praktische Kenntnisse, wie über Temperatur und Stimmung der Tasteninstrumente eignete er sich an und zwar an der besten Quelle: von dem Verfasser der einschlägigen Artikel in Groves Musiklexikon, James Lecky, den er 1879 kennen lernte. Auf diese Kenntnis war Shaw sehr stolz, behauptete er doch, er sei wahrscheinlich der einzige lebende Musikkritiker, der verstünde, was damit gemeint sei!

In jener Periode nahm Shaw das Studium der Musik mit Leidenschaft auf. Das Klavier ist ihm das wichtigste aller Musikinstrumente. „Seine Erfindung bedeutet für die Musik, was die Buchdruckerei für die Poesie bedeutet hat." Seine Empfindung ist aufs höchste gestiegen: „Ich konnte beim Anhören der IX. Sinfonie von Beethoven, wenn ein schlechtes Tempo genommen wurde, mehr leiden als eine Herzogin, die ihr Diamanthalsband verliert."

Ueber die Art, sich zu bilden, teilt er selbst einiges mit: „Wirf die ‚3 Musketiere' in den Papierkorb und verschaff dir eine Partitur von Meyerbeers ‚Hugenotten'. Dann ans Klavier und drauflosgedroschen! In der Musik wirst du den Kern und die Wirklichkeit jenes Gefühls finden, das dir der Romanschriftsteller nur schildern konnte!" Da er technisch nicht regelrecht ausgebildet ist, macht das Selbststudium ungeheure Mühe: „Es dauerte 10 Minuten, bis ich meine Finger auf den d moll-Akkord geordnet hatte, mit dem die Ouvertüre (Don Juan) beginnt, aber, als er endlich richtig erklang, belohnte er mich für alle Mühe, die er gemacht hatte!" Wie viele Autodidakten legte sich auch Shaw einen höchst persön-

lichen Fingersatz zu. So spielte er die C dur-Skala mit den Fingern 1 2 3 4 5 4 5 4! — wie er behauptet, mit Geläufigkeit! Shaw tröstet sich über die Mängel seines Spieles im Hinblick auf Berlioz und Wagner, die auch keine Virtuosen waren.

Er sagt des weitern: „Wird jemand schon durch die Tatsache, daß er nicht schauspielern oder deklamieren kann, davon abgehalten, ‚Othello' zu lesen? Man braucht nicht seine ‚Hugenotten' spielen zu können: wenn man Noten lesen und mit ihnen stümpern kann, so genügt das".

Daß bei dieser Selbstkritik ein gut Teil ironische Uebertreibung mitzählt, ist bei Shaw selbstverständlich. Tat er sich doch gern etwas darauf zu gute, daß man ihn, als Musikkritiker, für musikalisch ungebildet hielt. Gern bestärkte er neugierige Frager in dieser Meinung, indem er z. B. eine das Cello spielende Dame fragt, ob ihr dessen Mundstück nicht anfangs die Lippen scheußlich zugerichtet habe. Aufgefordert, am Piano musikalische Neuigkeiten zu probieren, versucht er, es am verkehrten Ende zu öffnen.

Zehn Jahre übte er sein Kritikeramt für Musik und Kunst an der „World", dann an der „Saturday Review" aus. In einem Gespräche mit Harris, dem Biographen O. Wildes äußert er darüber: „Ich habe es erreicht, daß taube Effektenmakler meine 2 Spalten füllenden Musikreferate gelesen haben, denn angeblich war der Witz der, daß ich nichts davon verstand, während der wirkliche Witz der war, daß ich alles ganz genau verstand."

Seine Ansicht über Musikkritik überhaupt sprach er unzweideutig in einer längeren Erörterung in der „World" vom 18. Februar 1893 aus, woraus hier nur der Schluß wiedergegeben sei:

„Es mag für jetzt genügen, daß Schreiben eine sehr schwere Kunst ist, Kritik ein schwieriger Vorgang und Musik nicht leicht beurteilt werden kann, ohne besondere kritische Uebung in den wissenschaftlichen, technischen und besonderen Bedingnissen ihrer Darstellung, Komposition und Lehre. Und wenn der Kritiker der Gemeinde gefallen will, die nur etwas über Musik lesen will, so ist es klar, daß er ganz außerhalb des Standpunktes des Bälgetreters stehen muß, der etwas über die Orgelpfeifen zu lesen wünscht, welche er für die wahre Quelle aller Harmonien zu halten imstande ist."

Shaw schrieb im „Star" unter dem Decknamen „Corno di Bassetto". Seine Kollegen waren damals Clement K. Shorter und Rich. L. Galliene. Theaterkritiker war der spätere, bekannte dramatische Kritiker der „Times", A. B. Walkley. Er war würdevoller als der unverbesserliche „Bassetto". Ueber Shaws Tätigkeit als Musikkritiker äußert sich der berühmte Archer: „B. Sh. hat nach meiner Meinung eine ganz besondere Gabe für das Inbeziehungsetzen der musikalischen Tageskritik zu Aesthetik, Ethik und Politik, mit einem Wort: zum Leben." Star's „kritteliger Kritiker", wie Shaw zu dieser Zeit genannt wurde, brauchte das Wort Musik in platonischer Bedeutung; denn er schrieb über all und jedes, was ihm in den Kopf kam. Er selbst sprach einmal über seine „Bassetto-Spalte" als von einer Mischung von Trivialität, Gemeinheit, Spaß und Narrheit mit genialer Kritik.

Der finanzielle Erfolg seiner ersten Kritikertätigkeit (1876—1885) war nicht gerade fürstlich: 6 Pfund Sterling war der Lohn für neunjährige Arbeit! Doch schaffte er sich Zutritt zu den besseren musikalischen Kreisen Londons vermöge einer Anzahl — Gesellschaftsanzüge und seiner Fähigkeit einer einfachen Vomblattbegleitung. In „A sunday on the Surrey Hills" beschreibt Sh. seinen Besuch in der Familie Salt, wo er mit Mrs. Salt endlose Pianoforte-Duetts spielte. Das tonreiche, große Klavier wurde zum Lärminstrument, wenn Shaw in Gesellschaft seines Freundes Carpenter die Salts besuchte, da Carpenter ebenso wie Shaw mit Frau Salt vierhändig schwärmte. 1887 erschien in den Juli-Dezember-Nummern des „Our-Corner-Magazine" (redig. v. Annie Besant) Shaws Künstlerroman „Love among the Artists" (übersetzt 1909 als „Künstlerliebe" von A. Brieger). Julius Bab spendet diesem Buche kein besonderes Lob als Roman, doch ist es in biographischer Hinsicht für die Denkart des Shaw von damals immerhin von Interesse. Owen Jack (in dem manche Kritiker eine Art Beethoven-Imitation erblicken wollten, was jedoch Shaw selbst entschieden ableugnet) ist ein Abbild des Shaw jener Periode, er vertritt seine Ideale von Musik. Shaw sagt, er habe dieses Buch geschrieben, um den Unterschied zu illustrieren zwischen dem Enthusiasmus für die schönen Künste, welchen das Publikum durch Lesen über sie gewinnt und der angeborenen künstlerischen Fähigkeit, welche schaffen und künstlerisch aussprechen hilft oder wenigstens natürlichen Genuß an Musik und Gemälden verschafft. Die Novelle ist sonach weniger Unterhaltungsstoff als vielmehr ein kritischer Essay in erzählender Form. Insbesondere machte Shaw in jener Zeit gern Front gegen den veralteten Kunststandpunkt der Musikorganisationen in England mit ihrer Verschrobenheit und Feigheit gegenüber Neuheiten, zu denen damals noch Wagner zählte.

Die erste genauere Kenntnis Wagners und seiner Werke erhielt Sh. in London im Hause des Arztes Bell (verwandt mit dem Erfinder des Telefons Graham

B.), der in Deutschland bei Helmholtz Chemie und Physik gehört hatte. Als Sh. wahrnahm, daß Bell Wagner als einen großen Komponisten schätzte, kaufte er sich den in Dublins Musikalienhandlungen in einem einzigen Exemplar vorhandenen Klavierauszug zu „Lohengrin", wodurch er den Grund legte für sein späteres warmes Eintreten für Wagners Musik. Mit den ersten Takten des „Lohengrin" war und blieb er „der vollkommene Wagnerianer". Dazu gehörte damals in England geradezu persönlicher Mut. Die musikalischen Größen seiner Jugend- und ersten Manneszeit waren wackere Musiker wie Celliers, der Theoretiker Macfarren, Mackenzie, der Lexikograph Grove, Hub. Parry, Jos. Barnby, Villiers Stanford, Goring Thomas und der Virtuos Arnold Dolmetsch — um nur einige Hauptvertreter anzuführen. Keiner überschritt die Mittellinie, ragte durch Eigenart über seine Zeitgenossen hervor. Wie konservativ diese Hauptvertreter waren, dafür gibt Sh. in seinen „Essays" kleine Beispiele: „Ich kann mich an die Entrüstung erinnern, mit der Macfarren, nachdem er seine Schüler sein ganzes Leben wegen unabsichtlich fortschreitender Quinten zurechtgewiesen hatte, hörte, daß man von ihm erwartete, er solle ein analytisches Programm für die philharmonische Konzertaufführung einer Ouvertüre von einem Komponisten (Goetz) schreiben, der sogar absichtlich fortschreitende Septimen zu bringen wagte!"

In dieses Wespennest von Rückständigkeit und bequemer Genügsamkeit warf nun Shaw seine Brandschriften „der vollkommene Wagnerianer" und sein „Wagnerbrevier, Kommentar zum Ring des Nibelungen". Bei diesen Titeln darf man nicht erwarten, daß Shaw eine Musikschrift im eigentlichen Sinne bietet — das entspräche nicht seinem ganzen Wesen: für ihn ist das Eintreten für Wagner die gegebene Gelegenheit, die Langweiligkeit und Stagnation des englischen Kunstbetriebes unter die Lupe zu nehmen. Kennzeichnet er doch seine Landsleute in dem Essay über „Wilde" mit den Worten: „Die Engländer halten Langweiligkeit für die Haupteigenschaft bedeutender Menschen." Und über den Musikbetrieb im bürgerlichen Leben: „In der englischen Provinzstadt zählt Klavierspiel am Sonntag in den Augen der meisten Bürger für ein unsühnbares Verbrechen."

Alles was irgend der Erstarrung entgegenging, was von dem Zwange zu konventionellen Formen erfaßt war, das erregte seine schärfste Kritik. Daher zuerst sein Eintreten für Wagner, wie ebenso später für Rich. Strauß, an dessen Persönlichkeit er dieselben Erlebnisse mit dem Publikum und besonders der Zunft hatte, wie früher bei Wagner. Er sagt: „Seit ich den obigen Text schrieb, ist ein Komponist von erstem Rang (Rich. Strauß) in London bekannt geworden und ganz wie Wagner von ebendenselben Menschen, die von dem ungeheuren Schnitzer des Antiwagnerianismus lebten, angefeindet worden. —

„In 20 Jahren werden die Klagen über seine Musik ebenso unverständlich sein, wie die gleichen Klagen der Vergangenheit über Händel, Mozart, Beethoven und Wagner." Und hat ihm nicht bereits die Gegenwart recht gegeben? Ist man doch in manchen Kreisen schon soweit, Rich. Strauß zu den „Klassikern", d. h. unhöflich, aber ehrlich: zum „alten Eisen" zu legen! Wir schreiten eben heute schneller vorwärts! (?) Ueber Wagners Bedeutung läßt sich Shaw in seinen Essays folgendermaßen hören: W. vollendete die Befreiung des dramatischen Musikers von den Gesetzen der Dekorationsmalerei. Wenn ich jetzt hinzufüge, daß Musik im akademischen, professoralen, konservativen, achtbaren Sinne immer dekorative Musik bedeutet, und daß die Schüler gelehrt werden, die Gesetze des Dekorationsmalens seien bindend für alle Musiker, und ihre Uebertretungen seien ganz entschieden falsch, und wenn ich beiläufig erwähne, daß diese Gesetze selbst durch die Ueberbleibsel einer noch älteren Tradition verwirrt sind, die auf der technisch sehr hoch entwickelten Kirchenkunst basiert, einer Kunst, die so süße und schöne Harmonien für a cappella-Gesang zu schreiben vermochte, daß sie würdig wären, von doctores angelici an Gottes Thron gesungen zu werden (das war Palestrinas Kunst) — so dürften Sie begreifen, warum alle die Musiker von Beruf Wagner für einen Wahnsinnigen hielten, der die Musik in ein Chaos verwandelte . . . ." Eine besondere Lanze hatte Shaw gegen den einstmals einflußreichen Verfasser der „Entartung", Max Nordau (alias Südfeld) einzulegen, der sich außer Tolstoi, Zola und Bismarck gerade Wagner als Typus der kulturellen Entartung auserlesen hatte und ihn als „Graphomanen" bezeichnete, da er sich in seinen Schriften ständig wiederhole. Unter Shaws Essays beschäftigt sich das „Echolalie" benannte mit Nordau. Shaw wirft ihm vor, daß er Kompositionstheorien, die vor 50 Jahren unter den Literaten in Schwang waren, vertrete. Nordau redet „von der strengen Zucht und den sicheren Regeln der Kompositionslehre, welche der lallenden Tonursprache erst eine Grammatik gegeben und sie zu einem würdigen Ausdrucksmittel der Gemütserregungen gesitteter Menschen gemacht habe" und Wagner stoße sie um „als ein unaufmerksamer Mystiker, der dem formlosen Träumen ergeben ist". Shaw schreibt hierzu: „Diese Bemerkung, daß es sichere, von einer Wissenschaft des

Kontrapunkts abgeleitete Regeln gäbe, durch deren Anwendung Musikstücke geradeso hergestellt werden können wie ein gleichseitiges Dreieck auf einer gegebenen Geraden von einem jeden konstruiert werden kann, der Euklids 1. Lehrsatz begriffen hat, ist für die Generation blinder und tauber Kritiker, der Nordau angehört, höchst charakteristisch!"

„Bayreuth" gibt Sh. Veranlassung, die englische Begeisterung dafür als „Pilgermanie" zu brandmarken. Auch der übrige Betrieb am Orte der Festspiele gibt ihm zu recht offenherzigen Kritiken Anlaß: unter den Sängern gibt es welche, die nur lebende Bierfässer sind, zu faul und zu ungebildet, um die Selbstbeherrschung und die physische Vorbereitung zu üben, die von einem Akrobaten, einem Jockey oder einem Boxer als etwas Selbstverständliches erwartet wird. Die Kostüme der Sängerinnen sind prüde und albern. Das, was in der Scene geboten wird, sind „lebende Bilder" statt Partien voll Handlung, Bewegung und Leben.

Seine besondere Anerkennung findet die Unterbringung des Orchesters. Im Anschluß an diese Betrachtungen schweift sein Blick nach England, wo so wenig gute Gesangskunst zu finden sei. Die Ur sache liegt nach seiner Ansicht im Wohlstand, der so viele Gesangslehrer an Englands Küsten lockt und darin, daß die Stimmen der Einheimischen, die nur das geringste Talent haben, erstickt werden. „Unsere Rettung muß von der Klasse kommen, die zu arm ist, um Stunden zu nehmen."

Auch der Parteikampf, der sich unter dem Feldruf: „Hie Brahms — hie Wagner" bis vor wenigen Jahrzehnten abspielte, rief Shaw auf den Plan. Er stellte sich ganz entschieden auf Wagners Seite. Brahms findet in seinen Augen keine Gnade. „Der Mann mit den hergebrachten Ideen" hatte nach Sh.s Meinung durch die „Triumph- und Schicksalslieder, Elegien und Requiems" Wagners Verachtung verdient. Seine Kammermusik jedoch erkennt er wegen ihres natürlichen Ausdrucks und als Beweis für die staunenswerte Begabung ihres Schöpfers an. Eine Rückkehr zur absoluten Musik, wie sie teils von Brahms ausging, teils durch Wiederbelebung altertümlicher Musik (Samuel de Lange in Holland und Arn. Dolmetsch in England) angebahnt wurde, hält Sh. für wahrscheinlich und verheißungsvoll, wogegen die Versuche, Wagner im Musikdrama zu „überwagnern" ebensowenig aussichtsvoll seien, als etwa Händel zum Ausgangspunkt einer großen Oratorienschule zu machen. Zu Wagners präsumtiven Thronerben erklärt Shaw Richard Strauß, den er in einer Neuauflage seiner Essays in einer Anmerkung begrüßt. „Ich bin alt genug, Wagner geschätzt zu haben, als ihn alle Gänse auspfiffen, und jung genug, diesen kritischen Triumph im Falle Rich. Strauß zu wiederholen." Und 1910 spricht er sich in einem ausführlichen Briefe an den Herausgeber der „Nation" (London) über Strauß und Hofmannsthals „Elektra" aus, sie in Beziehung setzend zu „Rheingold" und „Parsifal". Veranlaßt war dieser Erguß durch eine Kritik des bekannten Musikkritikers Ernest Newman anläßlich der Erstaufführung der „Elektra" im März 1910. Einige Worte daraus, die heute ganz besonders eigenartige Gefühle erwecken, seien angeführt: „Daß die Kraft der dichterischen Konzeption und technische Fertigkeit sowie die zur Vollendung des überwältigenden musikalischen Gefühlsausdruckes nötige, natürliche Fähigkeit sich in demselben Individuum begegneten, ist einer der seltenen Glücksfälle, die nur einmal ein ganzes Menschengeschlecht treffen. Ich habe oft gesagt, wenn ich gebeten wurde, mich über die Lage auszusprechen gegen Narren und Geldmenschen, die versuchten, uns in einen Krieg mit Deutschland hineinzutreiben, die Lage ruht in einem einzigen Worte: Beethoven. Und heute (1910!) würde ich mit gleicher Zuversicht sagen: Strauß. Daß wir Krieg führen sollten gegen Strauß und gegen die heldenhafte Kämpferart und das Emporstreben, die er verkörpert, das wäre Verrat an der Menschheit."

So schreitet der an Jahren Alternde, innerlich jedoch staunenswert Elastische mit seiner Zeit fort, ohne aber dem Ideal seiner früheren Jahre untreu zu werden, und dieses heißt: Mozart. Wieder und wieder, bei allen gegebenen Gelegenheiten stimmt Shaw das höchste Lob an zu Ehren Mozarts. Häufig versichert er, Mozart habe seine dramatischen Werke mehr beeinflußt als irgend ein englischer Dichter von Shakespeare an. „Meine ganze Laufbahn als Kritiker hindurch, galt mir in Gedanken und Wort Mozart als der Meister aller Meister."

Und wie ihm Musik Anregung bot zur Schaffung seiner zahlreichen Werke, in denen er an festeingewurzelten sozialen Grundirrtümern rüttelt und sich als ein „Gewissenserwecker großen Stils" (Wilkinson) betätigt, so möge auch umgekehrt die rücksichtslose Ehrlichkeit seines Schaffens dieselbe Wirkung auf dem Gebiete der Musik, insbesondere der Komposition, ausüben!

Musikinstrumente im alten Rom

Von FRITZ ROSE

Ueber die musikalischen Instrumente der alten Römer sind wir besser unterrichtet als über die Art ihrer Musik. Zweifellos ist keines der Instrumente, die von den Römern benutzt wurden, auch von ihnen *erfunden* worden, vielmehr verdanken alle ihre Entstehung außerrömischen Ländern. Sie kamen aus Etrurien, Griechenland, Aegypten, Asien. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, ist ihre Form und ihr Bau fast unverändert geblieben.

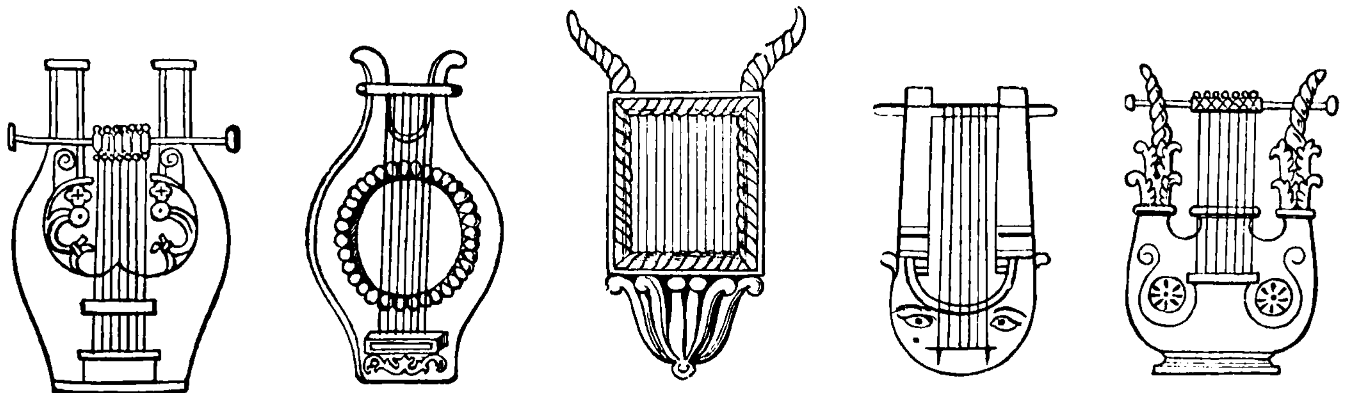


Apollo
Nach einem Wandgemälde in Pompeji

In den ersten Jahrhunderten Roms werden nur Blasinstrumente aus Holz oder Metall erwähnt. Bis in die sagenhafte Zeit der Gründung der Stadt reicht die Kunde, daß die Etrusker das Flötenspiel pflegten. Sie bildeten eine Art Genossenschaft, das sogenannte collegium tibicinum. Der französische Altertumsforscher S. *Reinach* ist zwar geneigt, eine urrömische Form der Flöte anzunehmen, aber ein triftiger Beweis hat sich bisher für diese Annahme nicht finden lassen. Noch Ovid nennt die Flötenspieler, die bei dem Raube der Sabinerinnen musizierten, Etrusker. Später, zur Zeit des Livius Andronicus, sind auch griechische Flötenspieler in Rom bekannt. Die primitiven Flöten waren äußerst einfach. Sie hießen tibiae, weil sie anfänglich aus tierischen Beinknochen (tibia) hergestellt waren. Gerade oder am unteren Ende leicht gebogen, war ihre Größe bescheiden; meist trugen sie vier Oeffnungen. Aus späterer Zeit stammten die aus weichem Holze mit Metallbeschlägen hergestellten Flöten. In der Glanzzeit Roms kamen dann die Flöten aus Ebenholz und Elfenbein, die nicht selten echten Silber- und Goldschmuck trugen, wie u. a. Vergil berichtet. Außer den tibiae findet man im alten Rom die fistulae, eine Art ländlichen Dudelsacks, der aus Röhren bestand. Je nach der Anzahl der Röhren unterschieden sich die stipulae, das mehrröhrige und das einröhrige tonorium oder phtongarium.

Auch über Metallinstrumente der Römer fehlt es nicht ganz an Nachrichten. Am besten unterrichtet uns darüber der Schriftsteller *Vegetius* in seinem Buche: De re militari (Vom Militärwesen). Die Metallinstrumente dienten fast ausschließlich kriegerischem Gebrauche. Im Kapitel 5 des 3. Buches heißt es: Die militärischen Signale werden von der Tuba, dem Horne (cornu) und der bucina gegeben. Die Tuba hat einen geraden Kanal. Die bucina ist eine Bronzetuba, die sich kreisförmig windet. Das Horn endlich besteht aus Horn, das man von wilden Stieren nimmt, wird aber mit Silber beschlagen und eingelegt. Je nach der Geschicklichkeit des Bläsers gelingt es, ihm verschiedene Töne zu entlocken. Diese Instrumente waren sehr verbreitet. Schon Servius Tullius, der das römische Volk in Klassen und Centurien eingeteilt haben soll, hatte zwei Centurien aufgestellt, um bei den Kämpfen die Trompete zu blasen und die Trommel zu rühren. Demnach finden sich schon in früher Zeit neben den Genossenschaften der Flötenbläser auch die der tubicines, cornicines und bucinatores. Jene blasen zum Angriff und zum Rückzug, diese übermitteln die anderen Kommandos. Von unverbrüchlicher Bedeutung und Geltung waren jedoch nur die Signale der bucinae, die daher „klassisch" (classicus) hießen.

Die Saiteninstrumente sind in Rom späteren Datums. Am frühesten finden sich erwähnt das Psalter (psalterium), eine Art Zither (cetra), und die Sambuca, ein dreieckiges Saiteninstrument mit scharfem, schrillem Ton. Beide sind orientalischer Herkunft. Lichtenthal setzt ihr Aufkommen in Rom in



Römische Lyren und Kitharen

das Jahr 186 v. Chr., als Antiochus d. Gr. von den Römern besiegt wurde. Sie wurden von Frauen gespielt. Gleichzeitig findet sich die Padix, eine Art Lyra. Die Wirkung dieser Instrumente galt als verweichlichend, so daß Quintilian den Wunsch aussprach, zu der strengen alten Musik zurückzukehren. Lyra und Zither sind von den Griechen nach Rom übertragen worden. Sie wurden zunächst mit starker Zurückhaltung aufgenommen, fanden jedoch in der Kaiserzeit ungemeine Verbreitung. Kaiser Nero begünstigte sie am meisten. Horaz und alle späteren Dichter überschütten sie mit Ruhm. Gespielt wurden sie bekanntlich entweder mit den Händen allein oder mittels eines angefetteten Stäbchens aus Holz oder Elfenbein, des Plektrums. Der Bogen, eine Erfindung der Araber, war dem Altertum nicht bekannt. Die Zither oder Kithara trat alsbald mit der Flöte in stärksten Wettbewerb. Viele schätzten die Kitharastik auch aus dem Grunde höher als die Auletik, weil ihre Technik schwieriger war. Die Form der römischen Zither ist uns in der Nachbildung erhalten, die die berühmte Statue des Apollo Kithareus im Vatikan im Arme hält. In der Kaiserzeit trat an die Stelle dieser zweiarmigen Lyra die einarmige. Sie bewahrte den Resonanzkörper, ersetzte jedoch, wie bei den späteren Lauten und anderen Zupfinstrumenten, die seitlichen Doppelarme durch ein einziges Griffbrett.



Römische Bacchantin

Andere Saiteninstrumente der Römer waren das trigonium, die pectis, magas, barbiton, testudo, epigonium, symicon, epandoron, worunter nur verschiedene Formen der Zither zu verstehen sind. Die Saiten wurden aus Därmen hergestellt, Metallsaiten waren unbekannt. Von einem Utricularium genannten Instrumente, das die Römer wahrscheinlich 64 v. Chr. aus Syrien einführten, berichtet Suetonius zuerst in seinem Leben Neros.

Unter den in Rom heimischen Schlaginstrumenten war die Pauke, das aus Asien stammende Tympanum das gebräuchlichste. In der Form des heutigen Tambourins fand es vor allem im Kult der Kybele Verwendung und hieß daher auch Cymbalum. Das Crepitaculum und Tintinnabulum glich den späteren Kastagnetten, war aus Bronze gefertigt und gab beim Aneinanderschlagen einen silberigen Klang. Das

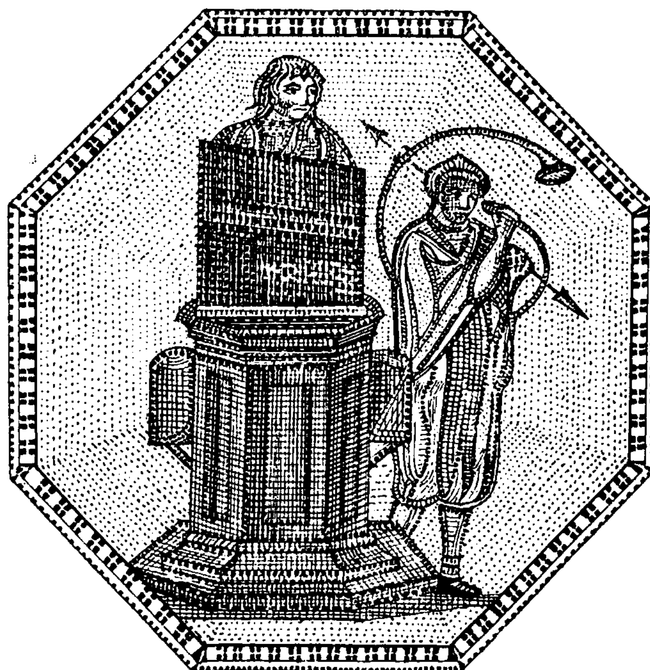




Satyr mit Krummhorn Faun mit Doppelhorn
(Spätrömisch)

Crotalum und Systrum gehören in die gleiche Reihe, jenes diente zur Begleitung üppiger Tänze, dieses aus dem ägyptischen Iriskulte eingeführt, bestand aus Metallfäden, die auf ein Blech schlugen.

Wenig geklärt ist die Frage, was für eine Bewandtnis es mit der von dem Alexandriner Ktesibios im Jahre 240 v. Chr. erfundenen Wasserorgel hat. Zwar hat Vitruvius eine recht eingehende Schilderung davon hinterlassen, aber sie leidet an beträchtlicher Unklarheit. Man weiß nicht einmal, welche Rolle das Wasser dabei spielte. Quintilian rühmte der Wasserorgel erregende und beruhigende Wirkung auf die Affekte nach. Der Tonumfang dieses Instrumentes scheint nicht sehr groß gewesen zu sein. Doch gehen die Ansichten der Forscher darüber beträchtlich auseinander.



Mosaikbild einer römischen Wasserorgel

Der deutsche Minnegesang

Von Dr. KARL STORCK[1]

Wenn wir uns bloß an die überlieferten Denkmäler unserer Liederliteratur halten, so hebt die Geschichte des deutschen Liedes mit einem ausgesprochenen Kunstliede an. Aelter als die ältesten uns überkommenen Volkslieder ist das Minnelied. Nun wissen wir ja allerdings aus vielen Zeugnissen, daß die alten Germanen bereits Lieder besaßen. Wir haben in unserer Heldendichtung, die im hohen Mittelalter ihre kunstmäßige schriftliche Gestaltung erhielt, altes Volksgut. Und auch für die Jahrhunderte, aus denen uns nichts vom Sange des Volkes erhalten ist, haben wir Zeugnisse, daß das Volk Lieder hatte und sang. Wie wäre es auch anders möglich, wo die armseligsten Naturvölker Lieder haben, wo auch in bitterster Not die Menschen das Singen nicht verlernen!

Aber immerhin — es bleibt doch eine merkwürdige Erscheinung und zeigt, wie ungeheuer tief die Kluft war, die das Christentum in die Entwicklung der abendländischen Völker riß, daß in der Lyrik, in der sich das Empfinden am reinsten ausspricht, die neue Weltanschauung es viel früher zu einer bewußten Kunstübung für die gebildeten Kreise brachte, als das Volk sein einfaches Fühlen in ihr auszusprechen vermochte. Vielleicht ist überhaupt die deutsche Poesie kein zweites Mal so ganz unvolkstümlich, so durchaus Kunstprodukt gewesen wie in diesen ersten christlichen Jahrhunderten. Allenfalls könnte man die Zeit nach dem Dreißigjährigen Kriege damit vergleichen. — Wir hätten also dieselbe Wirkung durch die verhängnisvollste Schwächung der körperlichen Volkskraft wie bei der völligen Unterbrechung der geistigen Volksentwicklung infolge der Einführung der neuen Religion. Daß diese nachher eine Fülle ungeahnter Kräfte zum Blühen brachte, bleibt natürlich trotzdem bestehen, wie ja überhaupt diese Feststellung der zunächst zerstörenden Wirkung keineswegs mit dem teutomanischen Haß wider die „fremde" christliche Kultur verwechselt werden will. Nur wer Kultur mit Kunst für gleichwertig hält und nur diese ansieht, wenn er von Kulturtätigkeit spricht, kann diese Zeit vom 7.—11. Jahrhundert als kulturarm für die deutsche Volksgeschichte bezeichnen. Nein, das Volk hatte eben geistig genug zu tun, sich die neue religiöse Kultur zu eigen zu machen; zur künstlerischen Kultur kam es erst später.

[1] Dieser Aufsatz entstammt dem Nachlasse des bekannten im Jahre 1920 verstorbenen Musikschriftstellers.

So haben wir also die eigentümliche Erscheinung, daß in den Jahrhunderten, in denen das deutsche Volk politisch zum Herrschervolk Europas heranwächst, seine Kultur eine durchaus fremde ist. Unter den Karolingern und mehr noch unter den Ottonen ist sie so ganz und gar lateinisch wie selbst im Zeitalter des Humanismus nicht. Dann folgt die Kultur des Rittertums. Die lateinisch gebildeten Geistlichen müssen den Laien weichen, die lateinische Sprache damit hinter der deutschen zurücktreten. Aber ihrem innersten Gehalt und auch ihrer künstlerischen Form nach ist die ritterliche Kultur ein fremdes Gewächs. Wie das Rittertum selber. Gewiß hat sich die fremde Blume im deutschen Boden gut eingewachsen und ist schließlich eine schöne Zierde des deutschen Kulturgartens geworden. Aber ein recht bodenständiges Gewächs konnte sie nicht werden, sie behielt immer den fremdartigen Duft, sie bedurfte auch immer der sorgenden Gärtnerhand, wild und frei vermochte sie nicht zu gedeihen. Ja, unsere deutsche Kultur ist kaum jemals wieder in diesem Maßstabe künstlich und unvolkstümlich gewesen wie im Rittertum. Darum hat dieses auch weder im Leben noch im Dichten dauernde Werte zu erzielen vermocht. Sobald die eifrige Pflege aufhörte, verfiel und zerfiel es, die neue Welt mußte mit ganz neuen, von anderer Seite hergeholten Kräften (Bürgertum, Bauernstand, religiöse Mystik) sich ein ganz neues Haus bauen.

Das Rittertum bedeutet überhaupt nicht oder doch nur in Ausnahmefällen jene hohe Stufe der Weltanschauung und Weltauffassung, als die es uns im Lichte romantischer Verklärung erscheint. Wir dürfen uns nicht verhehlen, daß auch jener Ausgleich zwischen Religion und Leben, zwischen Kirche und Welt, wie er sich darin äußert, daß das Rittertum seine besten Kräfte in den Dienst der starken religiösen Bewegung der Kreuzzüge stellt, andererseits aber auch aus diesen Kreuzzügen seine weltlichen Anregungen gewinnt, doch vielfach nur scheinbar und meistens recht äußerlich ist. Je genauer wir uns mit dem geistigen und ethischen Gehalt der Artusromane, die doch für das Rittertum am charakteristischsten sind, beschäftigen, um so mehr erkennen wir, daß in der Fülle einer äußeren Schönheit das innere Leben verblaßte. Nicht der tiefbohrende Parzival war das Ideal der Ritterschaft, sondern der oberflächliche Gawein, und zwar keineswegs bloß als Weltmann, sondern auch in moralischer und ethischer

Hinsicht. Da wird dann die Bekämpfung von Ungeheuern in Menschen- und Tiergestalt eben schließlich zum Abenteuer, dem alle innere Begründung fehlt, das nur aus persönlicher Ruhmgier oder sagen wir besser Renommiersucht unternommen wird. Diese Tatsache wirkt für das Rittertum um so bedenklicher, als in den diesen Romanen zugrunde liegenden Volkssagen das Kämpferleben einen ethischen Hintergrund hat, indem die Helden dadurch Schützer der Menschheit, Befreier der Schwachen gegenüber mächtigen Bedrängern werden. Ebenso oberflächlich ist in diesen Romanen die menschliche Leidenschaft dargestellt. Die Verherrlichung der Frau ist im Grunde ebenso äußerlich wie die vielgepriesene Minne, die mit echter Liebe zumeist gar nichts zu tun hat.

Deutschland hat diese ritterliche Kultur und gesamte ritterliche Kunst aus *Frankreich* übernommen. Es hat damit die vielverheißenden *Anfänge zu einer weltlichen Kultur* vernichtet. Wir waren wirklich auf dem besten Wege zu einer solchen gleichzeitig christlichen und national deutschen weltlichen Literatur. Die Hauptlinien dieser Entwicklung möchte ich wenigstens ziehen.

Die christliche Literatur hatte in keinem anderen Lande einen so alles beherrschenden literarischen Ausdruck gefunden wie im Deutschland der Karolinger. Die einheimische, altheidnische Kultur war zu schwach gewesen zum Widerstande, andererseits wirkte hier die neue christlich-lateinische Kultur als etwas ganz Neues in völliger Reinheit, weil die vielerlei Beziehungen mit der altheidnisch klassischen Kultur und Kunst im Germanenlande natürlich fehlten und auch nicht zu jener Verunreinigung des christlichen Geistes wirkten wie in den romanischen Ländern. Es wurden zwar durch diese völlige Herrschaft der neuen Religion die Denkmäler altheidnischer Kunst, die z. B. Karl der Große noch liebevoll gesammelt hatte, völlig vernichtet. Was in deutscher Sprache gedichtet wurde, war durchaus voll des neuen fremden Geistes. Aber je schneller nun die christliche Kultur und ihre Träger in den Alleinbesitz der geistigen Bildung gelangten, um so rascher verlor sich auch die Feindschaft gegen den bodenständigen Geist des Volkes. So zeigen schon die ältesten St. Gallischen Literaturdenkmale in lateinischer Sprache, voran Ekkehardts Waltharilied und des großen Notker theologische Schriften, im Gewand der lateinischen Sprache einen durchaus deutschen Geist. Das verstärkt sich unter den Ottonen, und im „Ruodlieb", der in den ersten Jahrzehnten des 11. Jahrhunderts entstand, leben, trotz der lateinischen Sprache, keineswegs die geistlich kirchlichen Ideale der Zeit, sondern die durchaus weltlichen einer sich neu bildenden Gesellschaft. Diese Gesellschaft sollte bald völlig mündig werden.

Damit wurden dann die Rollen zwischen Geistlichkeit und Laientum vertauscht. Die Geistlichen waren ja die Lehrmeister in der neuen Kultur und Kunst gewesen. Sie waren es so sehr, daß sie gar keine Rücksicht auf die Bedürfnisse der Laienwelt nahmen und ihre Dichtungen deshalb auch lateinisch schrieben. Jene Weltlichen, die an dieser Kultur teilhaben wollten, mußten nicht nur die Klosterschulbildung sich zu eigen gemacht haben, sondern, wenn sie sich schöpferisch betätigen wollten, sich auch ganz geistlich gebärden. Aber je mehr nun diese weltliche Gesellschaft erstarkte, je mehr sie neben dem rauhen Kriegshandwerk auch für eine feinere Lebensführung Zeit fand, um so reicher wurden die weltlichen Elemente, die selbstverständlich ihre Stärkung aus den tieferen Volksschichten erhielten. Und als sich nun diese weltliche Gesellschaft stark genug fühlte, da machte sie sich von der Geistlichkeit und ihrer lateinischen Sprache frei. Sie übte die von den Geistlichen erlernten Künste in der eigenen deutschen Sprache, an eigenen deutschen Stoffen, die das eigene deutsche Volksleben zum Gegenstande hatten. Der Wandel offenbart sich am schlagendsten darin, daß die Geistlichkeit, wenn sie überhaupt noch gehört werden wollte, sich nun diesem Wechsel anpassen und deutsch dichten mußte. Die Epen der Pfaffen Konrad und Lamprecht mögen als Beispiele genannt werden. Nun war also zu einem deutschen Inhalt die deutsche Form gekommen, und die Bedingungen für eine nationale Dichtung waren erfüllt. Es zeigen sich denn auch, zumal für die Lyrik, vielversprechende Anfänge in den Liedern einiger österreichischer Sänger, zumal des Kürenbergers und Dietmars von Aist. Träger dieser neuen deutschen Literatur war naturgemäß der vornehmste und gebildetste Stand der Laienwelt, der es vermocht hatte, sich die Früchte der geistlichen Bildung zu eigen zu machen: also jener Krieger- und Beamtenstand, aus dem sich, wie aus den entsprechenden Schichten in den anderen Ländern, der Ritterstand entwickelte. Jetzt aber begünstigte die *Internationalität* dieses Rittertums den Austausch der weltlichen Kultur der an ihm beteiligten Länder. Dabei erwies sich die junge deutsche Kultur als zu schwach gegenüber der bereits hochentwickelten französischen. Das deutsche Rittertum machte sich die letztere zu eigen, und wenn trotzdem das deutsche Rittertum etwas anderes und für unser Gefühl Besseres geworden ist als das französische Vorbild, so liegt das

nicht an bewußter Absicht, sondern ist die natürliche Folge der nationalen Verschiedenheit.

Das französische Rittertum war in der Provence erwachsen. In diesem von der Natur wunderbar gesegneten Landstrich hatten die Kämpfe der Zeiten weniger gewirkt als anderswo. Deshalb waren auch hier die Ueberlieferungen der heidnisch weltlichen Lebensauffassung stärker geblieben, und sie erhielten durch den Reichtum und die Fruchtbarkeit des Landes und durch die Nachbarschaft mit dem ganz im weltlichen Genuß aufgehenden Maurentum in Spanien eine stete Kräftigung gegenüber den Lebensmächten des christlichen Mittelalters. Die neue Religion vermochte es hier, wo sie nicht in erlesenen Gemütern zu einer völligen Abkehr von der Welt führte, nur zu einer äußerlichen Kirchlichkeit zu bringen. Niemals ist hier die Kirche so in den Mittelpunkt des ganzen Lebens gestellt worden wie im Deutschland des Mittelalters. Hier wurde vielmehr der weltliche Lebensgenuß zum Ziel aller Wünsche und damit die *Frau* zur Beherrscherin des Lebens. Wohl verstanden: die Frau als *sinnliche Schönheitsmacht*. Es entwickelte sich hier ein Frauendienst, der als eine Art friedliches Seitenstück zum Lehnsdienst erscheint, denn nicht Leidenschaft wahrer Liebe war die Triebfeder, sondern die Sucht nach Ehre. Für die Dame war es die Ehre, von einem bedeutenden Dichter gefeiert zu werden, für den Dichter, eine berühmte Schönheit verherrlichen zu dürfen. Ich spreche vom Dichter und sage nicht Ritter. Aber das bedeutet schon beinahe dasselbe. Jedenfalls versuchte jeder Ritter ein Dichter zu sein und noch sicherer war alle Dichtung ritterlich. Diese ganze Poesie ist durchaus *Standesdichtung*, und es ist bezeichnend, daß der Stand sie als seinen schönsten Schmuck empfand, aber auch nicht mehr denn als Schmuck, nicht als Lebensoffenbarung. „Gaya ciencie“ oder „gay saber“ nannte man die Kunst des Liederfindens, also eine „fröhliche Wissenschaft“. Eine Wissenschaft ist aber nach strengen Regeln geordnet. Hier waren es nicht nur Regeln der Formen, sondern auch Regeln des Inhalts. Das Persönliche mußte überall zurücktreten hinter dem Standesgemäßen, und nach diesen Regeln waren ja sogar im wirklichen Leben die heiligsten Gefühle zu einem bloßen Spiel geworden. In der Tat, diese ganze französische Troubadour-Lyrik ist nicht mehr als ein heiteres Spiel, eine fröhliche Wissenschaft. In die Tiefe des Lebens, in das Innerste des Menschentums greift diese Kunst nirgends. So fehlt ihr das, was alle Kunst erst adelt: die innere Notwendigkeit.

Diese Kunst wurde also nach Deutschland übernommen. Uebernommen mit der festen Absicht, etwas genau Gleiches zu schaffen. Und da die Vorbedingungen und die gesellschaftliche Bedeutung dieser Kunst im deutschen Rittertum ja die gleichen waren wie im französischen, so hätte eigentlich auch ein Gleiches entstehen müssen, wenn nicht die nationale Verschiedenheit auch für die Kunst von entscheidender Bedeutung wäre. Aber der Deutsche ist ernster, schwerfälliger und tiefer als der Provencale. Darum wurde die Verehrung der Frau für ihn etwas ganz anderes als in der Provence und die Minne wurde zu etwas ganz anderem als die „amor“ der provencalischen Dichter. Schon Tacitus rühmt ja den Germanen nach, daß sie in den Frauen eine Art höherer Wesen sähen, und diese Auffassung des Weibes hatte sich ins Mittelalter hineingerettet, zumal die Kirche dafür den schönen Ausweg des Madonnenkultus gefunden hatte. Diese Macht bewährte sich auch für den Minnegesang. Nicht nur, daß in Deutschland das Verhältnis zwischen Sänger und Dame überhaupt dauernder den Charakter eines platonischen Frauendienstes behielt — es würde ja nichts bedeuten sollen, daß die Schranken der Sittlichkeit in Deutschland weniger oft durchbrochen worden wären als in Frankreich, wenn im übrigen die Grundsätze die gleichen gewesen wären —, aber die Minne selber bekommt einen anderen Charakter. Sie wird aus dem Sinnlichen ins Geistige übertragen. Das Körperliche tritt hinter dem Seelischen zurück. Das Wort ist hier schon bezeichnend, denn es bedeutet ja eigentlich keineswegs Liebe, sondern ein sinnendes Sichversenken in die Betrachtung eines Gegenstandes. So wurde sie bei den besten Minnesängern zu einem steten Erinnern, einem liebevollen Betrachten eines Ideals von Weiblichkeit, zu dem man die erkorene Herrin, die man oft genug persönlich gar nicht kannte, verklärt hatte. Und so ist es bezeichnend, daß, während in der französischen Troubadour-Lyrik die maurische Verweichlichung die Uebermacht gewinnt, dem deutschen Rittersang das „Verliegen“ als größte Schande galt: die Minne machte den Mann „hochgemut“, sie trieb ihn zu Taten an.

Nicht als ob nun im deutschen Minnesang alles ideal gewesen wäre. Auch hier zeigte sich der Verderb dieses, im innersten Grunde doch unmoralischen, weil nicht durch eine wahre Leidenschaft geheiligten Verhältnisses zwischen Mann und Frau, und auch die deutsche Pedanterie offenbarte sich in der äußeren Befolgung des Minnedienstes, wie denn die lächerlichsten Don-Quichote-Gestalten von Weiberdienern dem deutschen Rittertum angehören. Man denke zum Beweis dessen nur an Ulrich von Lichtenstein. Aber wenn die hohe Auffassung der Minne, wenig-

stens bei den besseren Dichtern, eine hohe Vergeistigung und damit eine Vertiefung des gesamten gedanklichen Gehalts begünstigte, ließ sie nebenher auch noch Platz für die „niedere" Minne. Ein häßliches Wort, so recht vom Standeshochmut des Ritters eingegeben. Aber es bedeutete oft das weit schönere und jedenfalls unendlich poetischere Verhältnis einer wahren Liebe des Ritters zum nicht ebenbürtigen Mädchen. Außerdem aber ist das ganze Leben in Deutschland härter und ernster als in der sonnigen Provence. Bis in seine untersten Schichten war das Volk von den schweren Kämpfen des deutschen Kaisertums um die Weltherrschaft ergriffen. Daß dieser Kampf zumeist gegen die Päpste ausgefochten werden mußte, warf den Zwiespalt auch in die Seele dieses, im Gegensatz zu Südfrankreich wahrhaft religiösen Volkes. So ist die deutsche ritterliche Dichtung keineswegs bloß Liebeslyrik. Der Herrendienst trat gleichberechtigt neben den Frauendienst. Und so süße Weisen ein Walther von der Vogelweide sang, unendlich stärker haben, wenigstens in der Zeit, seine Sprüche für König und Reich gewirkt. Ueberhaupt sind die Persönlichkeiten des deutschen Minnesangs, infolge ihrer Stellung in einem Leben von Kämpfen und ernsten Fragen, schärfer geprägt als die der französischen Troubadoure. Und es ist bezeichnend, daß hier von Standesgenossen die schärfsten Waffen wider die Standesgemäßheit der Dichtung geschmiedet wurden. Mag auch Neidhart vom Reuenthal vielfach nur zur Verhöhnung der Bauern seine Dörferweisen gesungen haben, er hat dadurch jedenfalls dem volkstümlichen Element in der Minnedichtung gegenüber dem künstlichen zur Geltung verholfen.

Und damit kommt die *Musik* zu einer wertvolleren Stellung neben der Poesie. Damit haben wir uns hier noch zu beschäftigen, während die Betrachtung der einzelnen Minnesänger in die Literaturgeschichte gehört.

Wir kommen unserem Sprachgebrauch entsprechend, dadurch, daß es Minnesang und nicht Minnedichtung heißt, leicht zu einer Vorstellung, die unserem heutigen Begriff von Lied und Singen entspricht, als hätten wir es mit vorwiegend musikalischen Gebilden zu tun. Das trifft keineswegs zu. Die Musik tritt im Minnesang hinter der Dichtung zurück. Aber doch keineswegs so, wie man von philologischer Seite uns oftmals glauben machen will. Denn stumm gelesen wie heute wurden damals Gedichte überhaupt nicht; sie wurden immer laut vorgetragen: „singen und sagen" lautet der mittelalterliche Ausdruck. Der Vortrag war eine Vereinigung von beidem: eine gehobene Rezitation mit mehr melodiösen Teilen. Nun kam es ganz auf den Charakter des Gedichts an, ob die gewissermaßen psalmodierende Rezitation — man denke an die priesterlichen Gesänge der „Präfation" und des „Paternoster" im katholischen Ritus — oder die liedmäßige Melodie überwog. Bei Liebes- und Tanzliedern traf naturgemäß das letztere zu; für politische Sprüche das erstere. Das ist ein schlechterdings nicht anzuzweifelnder Schluß aus dem *Geiste* der betreffenden Lieder, wogegen in der *Aufzeichnung*, in der uns diese alten Lieder erhalten sind, solche Unterschiede nicht hervortreten.

Danach würde, wie heute feststeht, der Musik des Minnesangs eine für unser Gefühl wesentlichste Eigenschaft der Musik fehlen, nämlich die *rhythmische* Gliederung. Rochus von Liliencron, der verdienstvollste Forscher auf dem Gebiete der älteren Musik, faßt in der „Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte" (1894) die Sachlage in folgende Worte zusammen: „Mit der Musica mensurata (d. i. der gemessenen, also rhythmisierten Musik), obwohl sie in jener Zeit auch in Deutschland längst Eingang gefunden hatte, hat die Musik der Minnesänger gar nichts gemein, weder in betreff der Notenmessung noch der auf unter sich ungleichen Notenwerten beruhenden Melodiebildung. Sie steht vielmehr noch voll und ganz auf dem Boden derjenigen Kunst, die man im Gegensatz zu der ars nova des 12. Jahrhunderts als die altkirchlich gregorianische bezeichnet. Ihre Melodien zeigen daher nicht bloß, wie Ambros sagt, etwas Choralartiges, sondern sie sind *weltliche Choräle gregorianischen Stiles.* Ihre Noten haben weder absolut noch gegeneinander gemessen einen festen Zeitwert, sondern nur eine akzentische Abstufung (modern gesprochen guten und schlechten Taktteil), die ausschließlich durch den Text und seine Akzente, Hebungen und Senkungen bestimmt und geregelt wird."

Das ist alles gewiß richtig, nur die Bezeichnung „weltliche Choräle gregorianischen Stiles" trifft nicht zu. Sie hält sich nur an die *äußere* und nicht an die *innere* Form dieser Lieder. Der gregorianische Choral war auf Prosatexte gesetzt; hier handelt es sich dagegen um Melodien zu rhythmisch feingegliederten und durch den Reim strophisch gebundenen Gedichten. Gerade wenn sich die Musik eng an den Text anschloß, mußte also auch ein in musikalischer Hinsicht rhythmisches und durch den Zwang der Reime in Perioden gegliedertes Gebilde entstehen, das dadurch dem Choral ganz wesensfremd wurde, so ähnlich es ihm auch in der äußeren Form sein mochte. Zu diesem Schlusse gelangt denn auch schließlich fast wider Willen Liliencron. Man be-

achte, wie der Philologe in ihm nur ungern den Musiker zu Wort kommen läßt, wenn er sagt: „daß die Melodie sich trotzdem ganz von selbst in Takte regelt, ist lediglich die Folge des Taktmaßes der Verszeilen". Ja, das kann uns ja ganz gleichgültig sein, woher die Regelung in Takte kommt, jedenfalls wird durch sie der Minnesang vom Choral wesentlich verschieden. Das geht auch noch aus anderen Gründen hervor, deren einen Liliencron selbst einige Jahre später am „Grundriß der germanischen Philologie" (Bd. II, S. 565) anführt: „Obwohl das Maß der Noten kein scharf gemessenes ist, so tritt doch zur alten gregorianischen *Rezitierkunst* für diese ihre weltliche Tochter ein Moment hinzu, welches eine festere Messung der Notenwerte mit sich bringt. Es ist der Umstand, daß ein wichtiger Teil der Lieder dieses Stils von jeher als Tanzlied diente. Der Schritt des tanzenden Chores ergab ja von selbst ein festes Maß des Gesanges."

Aber trotz der Betonung des neuen Elementes wird die Musik des Minnesangs doch zur „Tochter" der gregorianischen Rezitierkunst. Wenn denn durchaus die Verwandtschaft betont werden soll, dürfte man höchstens von Stieftochter reden. Eine wirkliche Blutsverwandtschaft ist trotz der Zugehörigkeit zur gleichen Familie nicht vorhanden. Denn im Minnesang wirkte der Geist der Weltlichkeit, und der Minnesang holte auch seine Nahrung in der Welt und bei der Musik dieser Welt, der Volksmusik.

Nur durch die äußere Schreibweise verleitet kommt man zur Ähnlichkeit mit dem Choral. Die Schreibweise — das bestätigen auch Paul Runge, der Herausgeber der „Kolmarer Liederhandschrift", und die drei Herausgeber der „Jenaer Liederhandschrift" — ist die des Chorales; diese Noten geben lediglich die Höhe des Tones an, weiter nichts. Aber man tut unrecht, die Musik nur danach zu beurteilen, was diese Noten *uns* sagen. Jener Zeit sagten sie viel mehr. Für sie waren diese Noten nicht mehr als ein „subsidium rememorationis", ein Hilfsmittel für das Gedächtnis. Aus *mündlicher* Ueberlieferung wußten die Sänger, auch wo sie nicht selbst die Dichterkomponisten der Lieder waren, diese rhythmisch zu beleben. Man bedenke, daß doch auch fast alle evangelischen Choräle ohne rhythmische Zeichen überliefert sind. Dabei wurden sie doch sicher ursprünglich durchaus rhythmisch gesungen, wenigstens soweit sie aus dem Volksgesang stammten.

Wir müssen gerade bei der Beurteilung der Verhältnisse der älteren Musik die seelischen Werte in stärkerem Maße zur Erklärung heranziehen, als es gewöhnlich geschieht. Natürlich nur so, daß sie nicht mit den Tatsachen der Ueberlieferung in Widerspruch geraten. Aber wenn auch alles, was die Ueberlieferung sagt, richtig ist, so sagt die Ueberlieferung darum noch lange nicht alles Richtige. Und gar wenn die Mittel zur Ueberlieferung so unzureichend sind, wie die Notenschreibweise des Mittelalters für eine genaue Darstellung der Musik. So ist es sicher, daß trotz der Gleichheit der äußeren Erscheinung zwischen der Musik der Troubadours und der der Minnesänger ein Unterschied bestand. Ambros faßt ihn in die Worte: „Während in den französischen Gesängen der Trouvères die ganz liedmäßige Melodie das Wort überblüht und einhüllt, tritt hier das Wort, die Dichtung mit ihrem Vers und Metrum mächtig in den Vordergrund, sie ist die Hauptsache und der Gesang gibt ihr nur Halt und Färbung. Es ist ein auch sogar der antiken Singweise sehr analoges Verhältnis. Die Trouvèremelodien kann man in der neueren Notierungsweise als förmliche Liedweisen aufzeichnen, sie lassen eine moderne Harmonisierung zu, und es tritt ihre Schönheit dabei erst recht zutage; auf jene Klasse deutscher Minnesängerweisen läßt sich mit dem modernen Taktstocke so wenig losschlagen wie auf den gregorianischen Gesang" (Musikgesch. II. S. 273).

Schon der alte Fr. H. v. d. Hagen, dessen vierbändiges Werk „Die Minnesänger" (1838) zuerst einen genauen Einblick ermöglichte, hat diesen Unterschied gefühlt. Wenn er aber in dem Unterschied der Sprachen den Grund dafür sieht, so reicht das nicht aus, so sicher die gleichschwebende Betonung des Französischen der Musik eine freiere Gehbewegung erlaubte, als die von starken Betonungsgesetzen beherrschte deutsche Sprache. Aber das deutsche Volkslied, das doch den gleichen Sprachgesetzen unterworfen war, hat sich dadurch in der Ausbildung der Melodie nicht behindern lassen. Nein, die mächtigere Ursache liegt darin, daß in Frankreich Dichter und Musiker getrennt waren. Die Erscheinung der Dichterkomponisten ist ja für das Lied ebensosehr das Ideal wie für das Musikdrama. Aber dieses Ideal hat fast niemals die Erfüllung gefunden. Dadurch, daß die Troubadours in der Regel sich mit dem Dichten begnügten, fiel die Komposition Berufsmusikern — den chanteors und estrumenteors — zu, die natürlich nun danach trachteten, ihre Fähigkeiten leuchten zu lassen. Da diese Musikanten überdies meist dem Stande der Jongleurs angehörten, also nicht gebildete Ritter waren, sondern aus den unteren Volksschichten stammten, lebten sie in steter Berührung mit dem Volkslied, in dem die natürliche musikalische Kraft tätig war.

Bei den deutschen Minnesängern war es im Gegen-

satz dazu die Regel, daß der Dichter gleichzeitig der Vertoner seiner Lieder war. War so von vornherein fast immer die dichterische Begabung im Uebergewicht, so kam hinzu, daß hier beide Tätigkeiten beim *Ritter* lagen, der in seinem ausgeprägten Standesbewußtsein nichts vom Lied des Bauernvolkes wissen wollte. So mag es zutreffen, daß zur *literarischen* Blütezeit des Minnesangs dieser in musikalischer Hinsicht nicht viel mehr war als eine Art von weltlichem Choral. Aber von da geht eine zwiefache Entwicklung aus. Die eine nimmt bewußt volkstümliche Elemente auf und wird damit musikalischer. Die andere hält an der „reinen" Standeskunst höfischen Gesanges fest und wird immer verkünstelter und wird immer mehr psalmodierende Rezitation. Die erste Richtung wird am glänzendsten vertreten durch Neidhart von Reuenthal. Seine „Dörferweisen" erschienen einem Walther von der Vogelweide sicher nicht bloß deshalb so „ungefüg", weil sie das Bauernleben schilderten, sondern weil ihr Ton auf die wildbewegte — die ritterliche „maze" fehlte — Art des Bauerntanzes eingestimmt war. Die zweite Richtung führte zu den gekünstelten Verbildungen Ulrichs von Liechtenstein, die schlechterdings nicht liedmäßig zu vertonen waren. Und von hier führten sie weiter zum *Meistergesang*, der auch deshalb so völlig verknöcherte und in musikalischer Hinsicht so unnatürlich wie möglich wurde, weil er sich in grundsätzlichem Hochmut von aller Volksmusik fernhielt. Auch die volkstümliche Richtung ist bald verkümmert und hat es zu keinen vollkommenen Blüten gebracht, wenn auch manche Melodien späterer Minnesänger, wie Wizlafs von Rügen oder Oswalds von Wolkenstein, einen im edlen Sinne volkstümlichen Charakter zeigen. Das lag einmal daran, daß sie so spät einsetzte, als das Rittertum bereits zu verrohen und zu verfallen anfing. Diese Ritterschaft sah nur den groben stofflichen Realismus und nicht die edle Schönheit, die im Volkslied lebte. Dann aber war die Musik noch nicht weit genug entwickelt, um ein *Kunstlied* schaffen zu können.

Dazu gehörte die Erkenntnis des Wesens der Harmonie, zu der man erst auf weiten Umwegen gelangt. So ist dieser Liederfrühling verblüht, ohne Früchte reifen zu können. Hierin zeigte sich doch, daß er künstlich verfrüht war. Das von den Bildungsbestrebungen unberührte Volkslied entwickelte sich langsamer, aber dafür auch zu einer gesunden, lebensfähigen Blüte.

Waldemar von Baußnern

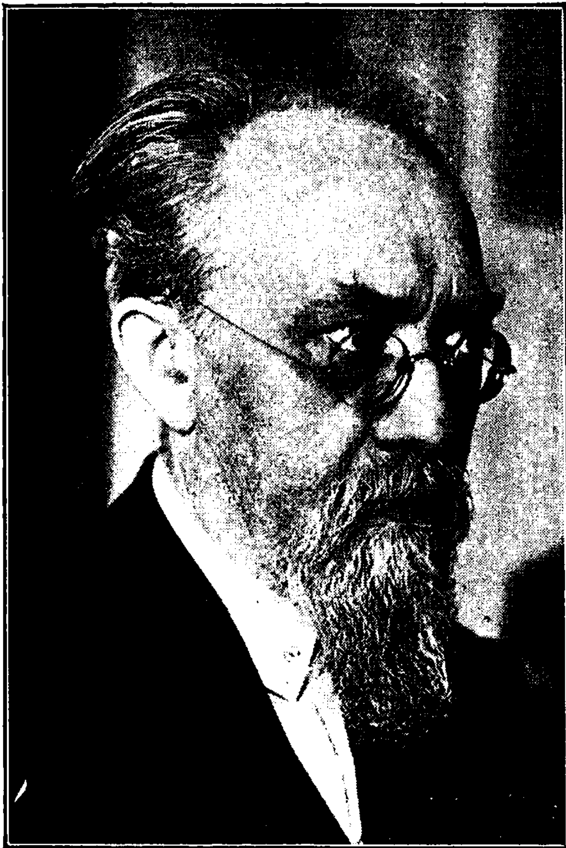
Von HERMANN KELLER

Am 29. November dieses Jahres feiert *Waldemar von Baußnern* seinen 60. Geburtstag. Schon vor zwei Jahren, bald nach seiner Berufung nach Berlin, habe ich in einem Aufsatz in der Berliner Allgemeinen Musikzeitung darauf hingewiesen, was für ein merkwürdiges Künstlerschicksal diesem deutschen Komponisten eigentlich beschieden gewesen ist: daß sein äußeres Leben das typische Bild des deutschen Musikers zeigt, der nicht über so viel Geldmittel verfügt, um unabhängig nur seinem Schaffen leben zu können (ein wie kleiner Prozentsatz ist das doch, und darunter nicht immer die besten!), der in hartem Kampfe um das tägliche Brot als Musiklehrer (am Kölner Konservatorium) und Leiter von Chorvereinigungen sich allmählich emporarbeitet zum Direktor der damaligen Großherzoglichen Musikschule in Weimar (1908—1916), dann des Hochschen Konservatoriums in Frankfurt — in beiden Anstalten war er nicht auf Rosen gebettet —, bis dann im Jahr 1923 eine Berufung nach Berlin an die Akademie der Künste und an die Akademie für Kirchen- und Schulmusik ihm endlich eine sorgenfreie Existenz ermöglichte.

In diesem harten Kampfe um die materielle Existenz wie um seine Stellung als Künstler ist Baußnern nun sechzig Jahre geworden, ohne daß der größere Teil seiner Werke Verbreitung gefunden hätte — sind doch seine wichtigsten Werke, seine Sinfonien (bis jetzt sieben), noch nicht einmal gedruckt und nur vereinzelt da und dort aufgeführt worden! Am meisten Verbreitung hat ein Werkchen erlangt, das für ihn nicht charakteristisch ist und das seine Entstehung nur einem Zufall, für den Gebrauch in den Weimarer Jugendkreisen verdankt: die dreistimmig gesetzten alten Volkslieder (Verlag Elwert, Marburg), die in der Jugendbewegung eine Zeitlang viel gesungen wurden, bis sie durch die (mir persönlich weniger zusagenden) Sätze in der „Musikantengilde" und im Jödeschen „Musikanten" abgelöst wurden. Das eigentliche Lebenswerk Baußnerns harrt aber noch seiner Erweckung, wenn auch in letzter Zeit erfreuliche Ansätze zu allgemeinerer Beachtung vorhanden sind. Baußnern stammt aus einer in Siebenbürgen eingewanderten sächsischen Familie (der Name leitet sich von Bautzen ab), und Siebenbürgen hat ihn im letzten Jahre durch ein großangelegtes, über mehrere Orte sich erstreckendes Musikfest mit nur Baußnernschen Werken als seinen Nationalkomponisten gefeiert. Gewiß sind im Lebenswerk Baußnerns starke Einflüsse ungarischer und siebenbürgischer Volksmusik nachzuweisen — ein Oktett ist „dem Lande meiner Kindheit" gewidmet, eine Sinfonie heißt „Die Ung'rische", aber daraus allein läßt sich die Musik Baußnerns nicht ableiten. Sie ist überhaupt stilistisch schwer einzuordnen, schließt sich von den älteren Schulen weder an Brahms noch an Liszt, von jüngeren weder an Strauß noch an Reger an. Mit allen vier Meistern aber hat sie immerhin gewisse Berührungspunkte: Dem Andenken von Brahms hat Baußnern seine II. Sinfonie gewidmet und seine Melodik ist oft der Brahmsschen verwandt; mit Liszt verbindet ihn eine Vorliebe für starke rhythmische und elementare harmonische Wirkung; mit Richard Strauß seine virtuose Behandlung des großen und größten Orchesters; am wenigsten mit Reger, obwohl da immerhin bei beiden eine Verwandtschaft in der vorwiegend harmonischen Art des Kontrapunktes besteht (der

bei Baußnern allerdings noch stärker harmonisch fundiert ist als bei Reger).

Aber aus dem rein Technischen läßt sich Baußnerns Musik weder verstehen noch gerecht würdigen: man muß sie auffassen als Ausfluß eines überaus starken Lebensgefühls und Lebenswillens. Immer stellt er sich die höchsten Aufgaben und Ziele: in seinen Sinfonien, von denen einige, ähnlich denen Mahlers, Solostimmen und Chor heranziehen, in seinem großen Chorwerk „Das Hohe Lied vom Leben und vom Sterben“ (nach Gedichten von Gottfried Keller, C. F. Meyer, Nietzsche u. a.), das übrigens gedruckt vorliegt (im Verlag von C. F. Leuckart, Leipzig) und bei zahlreichen Aufführungen jedesmal eine tiefgehende Wirkung ausgeübt hat.



Waldemar von Baußnern

Man kann fragen, ob das Lebenswerk eines Musikers, der noch so fest im 19. Jahrhundert verankert ist wie Baußnern, noch das Recht hat, im 20. Jahrhundert diskutiert und gehört zu werden, nachdem unsere ganze Musik äußerlich und innerlich stärkere Wandlungen erfahren hat als in den hundert Jahren zuvor, und heute die junge Generation gebieterisch verlangt, gehört und aufgeführt zu werden? In der Tat wird das 20. Jahrhundert einen großen Teil der Musik aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Ballast zurücklassen, und darunter werden auch nicht wenige Werke Baußnerns sein. Aehnlich wie Schubert und Reger gehört er zu den unablässig produzierenden Komponisten, bei denen die Werke so dastehen, wie sie aus dem ersten Einfall entspringen und bei denen später nur selten und ungern gefeilt wird — eher entsteht dann gleich ein neues Werk. Wenn das Einsteinsche Neue Musiklexikon von Baußnern sagt, er feßle „durch die große Intention seiner Werke, die durch ein starkes Können gestützt, freilich auch durch einen gewissen Akademismus gehemmt wird“, so bedeutet das wohl mehr eine Kritik der zahlreichen schwächeren Werke Baußnerns, als seiner großen, die weit über den Begriff des „Akademismus“ hinausragen. Diese Werke — das „Hohe Lied“, die III. und V. Sinfonie — wollen über eine rein ästhetische Wirkung hinaus ins Ethische übergreifen, sie sind ihrer Haltung nach von höchstem und reinstem Idealismus getragen. Ein Tondichter, der derartige Werke schreibt, hätte in Deutschland das Recht, sollte man meinen, mindestens einmal in den großen Musikstädten aufgeführt und dem deutschen Musikpublikum wirklich zu Gehör gebracht zu werden — ich glaube nicht, daß in Frankreich, England oder Italien eine derartige Vernachlässigung eines ausgesprochen national wirkenden Komponisten möglich wäre.

Uebrigens finden sich auch unter den kleinen Werken Baußnerns meisterhafte Kabinettstücke, wie die „Elegie“ für Violine und Klavier, eine Serenade in Es dur für Violine, Klarinette und Klavier (ein frühes Werk) und manches andere. In letzter Zeit sind zwei große Orgelwerke entstanden: Passacaglia in c moll und eine Reformationssonate über „Ein' feste Burg“. Da Baußnerns Schaffen nicht nach Opuszahlen geordnet und bei einer Anzahl von Verlegern verstreut ist, läßt sich nur sehr schwer eine chronologische Uebersicht gewinnen. Ich habe in dem oben erwähnten Aufsatz in der Allgemeinen Musikzeitung ein nach Gattungen geordnetes Verzeichnis der Werke Baußnerns (auch der ungedruckten) gegeben, auf das ich hier verweisen darf. Möchten diese Zeilen dazu beitragen, die Aufmerksamkeit besonders der maßgebenden Kreise — der großen, deutschen Konzertinstitute, der Chorvereine — auf einen Mann zu lenken, der so gut wie Strauß, Reger, Pfitzner, Mahler verdient, aufgeführt zu werden, und der niemals, weder unter Kollegen, noch in der Presse eine Gefolgschaft gefunden hat, die tatkräftig für ihn eingetreten wäre, so daß er jetzt bei seinem sechzigsten Geburtstag nicht etwa aus einer halben Vergessenheit wieder vorgeholt, sondern — ein seltenes und nur mit Bruckner vergleichbares Schauspiel — überhaupt erst zur Debatte gestellt wird! Möchte es nicht zu spät sein, und möchte dem innerlich immer noch jungen Jubilar das Leben im nächsten Dezennium das geben, was es ihm an Erfolgen in den früheren vorenthalten hat!

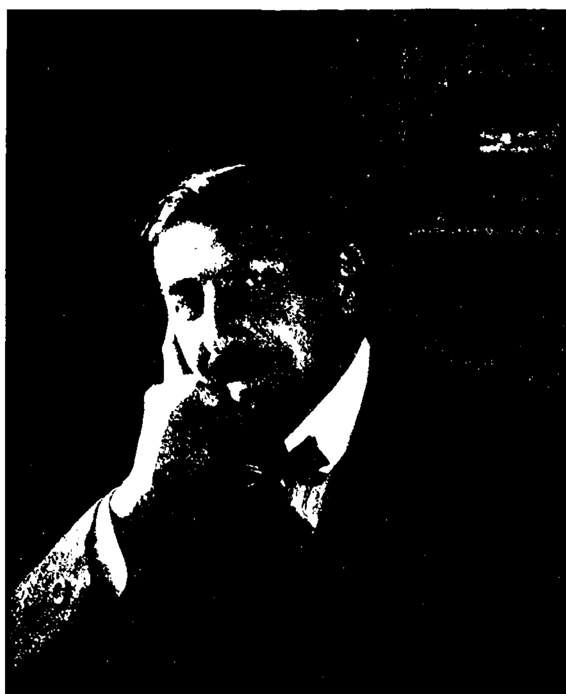
*

Franz Gräflinger

Die Vollendung des 50. Lebensjahres ist im gewöhnlichen Leben Anlaß zur Rückschau und wenn dies bei einem Manne wie Franz Gräflinger auch mit der 25jährigen Tätigkeit als Journalist und Schriftsteller zusammenfällt, wodurch er sich einen geachteten Namen in der Musikwelt gemacht hat, ist dies Anlaß einer Würdigung seines Schaffens.

Am 26. November 1876 als Sohn einer sangesfrohen Mutter in Linz geboren und frühzeitig als Sopransolist auf den Kirchenchören der Landeshauptstadt tätig, ging sein ganzes Streben dahin, sich in den verschiedenen Fächern der Musik auszubilden. Für sein späteres Wirken um Bruckner war wohl der Umstand maßgebend, daß er den Meister als Sängerknabe beim Orgelspiel bewundern konnte und als er das Ehrenamt eines Notenauflegers im alten Dom ausübte, von Bruckner mit dem Titel „kleiner Archivarius“ ausgezeichnet wurde. Seiner Tätigkeit als Bruckner-Forscher und Literat verdankt er denn auch seinen klingenden Namen in der Fachwelt.

Er war der Erste, der authentisches Quellenmaterial über das Leben des Meisters in seinem „A. Bruckner, Bausteine" (Pieper, München) der Oeffentlichkeit übergab, die bisher vergeblich auf die, stets als „demnächst" erscheinende Göllerichsche Bruckner-Biographie gewartet hatte. Man hat ihm das, Göllerich wegen, in Linz übelgenommen, sogar einen Boykott gegen sein Buch eingeleitet (auch ich war dabei), doch hat die Zukunft gezeigt, daß die Hoffnung der Unterfertiger der Anklageschrift durch das weitere Ausbleiben des Göllerichschen Werkes bloßgestellt wurde. Es dauerte noch zwölf Jahre, bis der erste Band erschien und seitdem ist der vom Verfasser dieser Zeilen schon 1924 vollendete zweite Band durch die Schuld des Verlegers Bosse in Regensburg fortwährend als „erschienen" angekündigt, aber noch nicht zum Umbruch gediehen. Zwar enthielt Gräflingers Buch manche Unrichtigkeiten, aber es brachte Tatsachenmaterial, auf welche dann Decsey und andere aufbauen konnten. Der Sache Bruckners war immerhin ein guter Dienst getan, und das soll hier objektiv anerkannt werden. Die Bausteine werden übrigens wohl noch bis Weihnachten bei Max Hesse in Berlin in Neuauflage erscheinen mit reichem Bildermaterial. Weiter schrieb Gräflinger eine Bruckner-Monographie für die „Deutsche Musikbücherei" (Bosse, Regensburg) und gab daselbst einen Band „Gesammelte Briefe" des Meisters heraus. Es sind dies Ergebnisse einer vieljährigen Sammel- und Forscherarbeit, wozu der ausgesprochene Spürsinn und die zähe Beharrlichkeit Gräflingers führte.



Franz Gräflinger

Für die heimische Musikgeschichte, besonders aber die Erforschung der musikalischen Vergangenheit der Landeshauptstadt Linz hat Gräflinger in zahlreichen Veröffentlichungen wertvolles Material beigebracht. Von mehr als lokaler Bedeutung ist seine Forschung, die zur Entdeckung des Hauses führte, in welchem *Mozart* seine Linzer Sinfonie schrieb, sowie das Wohnhaus Franz *Schuberts* in Linz. Die mühsame Forscherarbeit ist um so staunenswerter, als Gräflinger, der aus dem Lehrerstand hervorging, im bürgerlichen Leben das Amt eines Magistratsbeamten (Oberrechnungsrat) bekleidet. Seit 1901 ist Gräflinger, der fast alle Orchesterinstrumente erlernt und alle theoretischen Fächer am „Musikverein" in Linz studierte, Musikreferent, zuerst bei der Linzer Zeitung, später und bis heute bei der Tagespost. Außerdem ist er Mitarbeiter einer großen Anzahl in- und ausländischer Fachzeitschriften und Zeitungen.

Das Amt eines Kritikers ist gerade nicht dazu angetan, sich Freunde zu schaffen und es fehlt Gräflinger auch nicht an Gegnern, doch müssen auch sie anerkennen, was Fleiß und beharrliches Streben hier an Kulturarbeit geleistet haben.

Prof. *Max Auer.*

Schubert im Film

Von Dr. FRITZ JAHN, Nürnberg

Schuberts letzte Liebe" betitelt sich der kürzlich in Nürnberg als Uraufführung für Deutschland gezeigte Film, der unter Mitwirkung des Schubert-Bundes zustande gekommen ist. Mit großen Lettern angepriesen als ein Kulturfilm ersten Ranges, hat sich auch eine „Kulturfilmbühne" in Nürnberg dazu hergegeben, dieses neueste Erzeugnis der Schubert-„Industrie" zu kreieren. Hatte man schon seinerzeit, als uns von geschäftstüchtigen Leuten vom Schlage eines Herrn Berté das famose „Dreimäderlhaus" und seine simple Fortsetzung „Hannerl", die sich Gott sei Dank nicht lebensfähig erwiesen hat, beschert wurde, Protest gegen die schamlose Ausbeutung der Schubertschen Musik erhoben, wenn auch leider ohne Erfolg, so fordert auch der neue Schubert-Film berechtigten Widerspruch all derer heraus, die in Schubert und unseren Klassikern der Musik die Meister unserer Tonkunst ehrfürchtig verehren.

Nicht daß man Schubert neben Beethoven, wovon noch zu sprechen sein wird, auf die Leinwand projiziert, sondern wie dies geschieht, ist von Bedeutung. Dabei liegt es mir fern, irgendwie eine Polemik zu treiben gegen die Darsteller, die zweifellos ihr Bestes zu geben bemüht waren, noch sonst gegen irgendwen persönlich zu werden; lediglich die Tatsachen selbst stehen hier zur Debatte.

Schubert, der bescheidene Schulgehilfe, kommt durch einen Zufall in Verbindung mit den Kreisen des Grafen Esterhazy, verliebt sich in die Tochter Emilia unter Verzicht auf die treue Verehrerin Therese Grob. Der Aufenthalt auf dem Esterhazyschen Gute als Klavierlehrer findet ein rasches Ende, als man den Maestro bei einem süßen Stelldichein ertappt und des Hauses verweist. Therese Grob heiratet nach langem Sträuben ihrem Vater zuliebe schließlich doch den jungen Bergmann, nachdem Schubert mit Hilfe Paganinis (!) eine Entführung der schönen Emilia plant, die selbstverständlich mißlingt. Enttäuscht kehrt Schubert in sein Stübchen im Grobschen Hause zurück, in dem er noch die sterbende Geliebte empfangen darf. — Dies im großen Umriß die teils recht gesuchte, teils süßlich sentimentale Handlung, die, wie nicht verschwiegen werden soll, durch das Wiener Milieu dem harmlosen Zuschauer zunächst gewaltig imponieren mag. Doch zeigen sich dem objektiven Betrachter gar viele Mängel, ja Banalitäten, die zum Protest herausfordern. Abgesehen von den starken Abweichungen des historischen Tatbestandes, die teilweise als „dichterische" Freiheit gerne zugestanden sein sollen, bleibt noch genug zum Diskutieren. Da ist zum Beispiel die Gestalt Paganinis, die in dem Film verwendet ist; der „Teufelsgeiger" soll besonders in diesem seinem Wesen versinnbildlicht werden, indem man ihn geschmackvollerweise in einem Weinkeller spielen läßt zum Entsetzen der biederen

Wiener, die schleunigst ihre Gläser leeren und den Mann mit seinen „Hexenkünsten" allein lassen. Doch dies ist noch nicht das Schlimmste. Um das Milieu besser zu charakterisieren, läßt man auch Beethoven auf der Leinwand erscheinen! Ihm fällt in diesem Kulturfilm die ehrenvolle Aufgabe zu, den verliebten Schubert mit seiner Resi Grob wieder zusammenzubringen, nachdem diese vorher bei Meister Beethoven ihren devoten Besuch gemacht. Dieses Bild scheint mir die größte Entgleisung zu sein. Man stelle sich vor! Beethoven zur Zeit dieser Handlung, etwa in den Jahren 1817—20, bereits von dem sich rasch verschlimmernden Gehörleiden ergriffen; er, der schwer Zugängliche, hat auf Therese Grobs Bitten nichts Eiligeres zu tun, als zu Schubert zu laufen, zu Schubert, der sich so sehr danach sehnte, mit Beethoven ein paar Worte sprechen zu können.

Damit man aber ja nicht behaupte, aus diesem Film spreche Schubert, der ewig Verliebte, zu uns, werden wir auch in die Kompositionsweise des Meisters verständnisvoll eingeführt. Schwermütige Gedanken in der Brust sehen wir ihn daherschreiten. Plötzlich bleibt er stehen, er schaut auf, steht vor einem Brunnen, an einem Lindenbaum, flugs skizziert er auch schon sein bekanntes Lied! Als im letzten Bild in seinen Armen die heißgeliebte Frau gestorben und ihr erstarrter Zeigefinger mit magischer Gewalt auf den Flügel weist, komponiert der gute Schubert sein Ave Maria, das gleichzeitig einen guten Schluß bildet, um die tränenfeuchten Augen der Zuschauer noch völlig zu füllen.

Bei der Musik hört man eine potpourriartige Zusammenstellung nicht nur der bekannten und unbekannten Lieder, sondern auch Stellen aus den Impromptus, Märschen, amputierte Teile der h moll-Sinfonie, alles in buntem Durcheinander illustriert diesen Film.

So ist dieser neue Film ein würdiges Komplement zu seinen Bühnengeschwistern. Nächstes Jahr begehen wir Beethovens 100. Todestag, in zweien wird Schubert derselben Feier gewürdigt werden. Sollten da nicht Mittel und Wege gefunden werden, um dem meist doch nur niedriger Gewinnsucht entsprungenen Geschäftseifer mancher Bühnen- und Film-„Dichter" Einhalt zu gebieten. Hier wäre eine „Schutzfrist" wohl angebracht!

Gerade das Kino, das in den letzten Jahren einen Aufschwung erlebt hat wie selten eine Einrichtung, ist mit der Verbreitung solcher Filme eine Gefahr; der zahlreiche Besuch dieser Kunststätten, der auch hier zu beobachten ist, so daß man sich veranlaßt sah, „Schuberts letzte Liebe" des großen Erfolges wegen zu verlängern, verlangt auch eine schärfere Beobachtung der Programme dieser Institute, die sich nicht nur auf die inhaltliche Prüfung nach der sittlichen Seite, sondern auch nach der kulturellen zu erstrecken hat, um so mehr, als man immer das Wort von der kulturellen Bedeutung des Films im Munde führt.

Und wird, wie bei diesem Film, auch Jugend zugelassen, so kann man erst den verderblichen Einfluß voll ermessen. Es wird bekanntlich der Eindruck eines augenscheinlich wahrgenommenen Tatbestandes länger im Gedächtnis haften als der des gelesenen Wortes. Darum ist es keine Entschuldigung, wenn man bei der Vorführung dieses Films unter der Inhaltsangabe noch einen Abschnitt „Schubert als Mensch" zum Abdruck bringt, der übrigens mit keinem Wort auf die historischen Abweichungen aufmerksam macht.

Händels „Ariodante"

Uraufführung am Württembergischen Landestheater
in der Bearbeitung von ANTON RUDOLPH

Ein „neuer" Händel. Und doch kein neuer Händel als Bereicherung unseres Spielplanes. Ein paar ganz herrliche Stücke voll innerer Größe und Tiefe, unverblaßt in der Echtheit ihrer Sprache, in einer erdrückenden Arienfülle von unterschiedlichem Rang. Die Geschlossenheit der „Rodelinde", der Formenreichtum des „Caesar", die dramatische Schlagkraft des „Tamerlan" sind nicht erreicht. Zudem packt die Handlung nicht (endlicher Sieg des „guten" Ariodante über den Bösewicht Polinesse im Kampf um die schottische Königstochter Ginevra). Die Personen erscheinen grob und schematisch gestaltet und völlig passiv bis auf Polinesse, der beim Gottesgericht unterliegt. — Die Bearbeitung Anton *Rudolphs*, der durch die Zusammenziehung verschiedenartigster Szenen dem Werk eine wenig zuträgliche Vereinfachung zuteil werden ließ, hat hier psychologisch nichts zu verbessern vermocht. Leider taten auch die Inszenierung Willy *Baumeisters* und die Regie Otto *Erhardts* zu wenig, um die Mängel einer unplastischen Handlung zu beseitigen. Im Gegenteil, man schien bemüht, die Kontraste, die sich bei Händel finden, aber im Sinn eines musikdramatischen Geschehens äußerlich nur wenig wirksam sind, mit Hilfe einer „neuen Sachlichkeit" zu verwischen. Man denke: eine Barockoper in einer Bauhausinszenierung für Gliederpuppen, starr und nüchtern, in geometrischen Linien und Körpern. Eine vermeintliche Weite mit phantastischer (oder richtiger phantasieloser) Enge. Der Maler tat sicher sein Bestes (was er von Händel versteht, geht uns nichts an; nur die öden Kostüme, ungewollt komisch, wie eine billige Bürgermaskerade anmutend, verzeiht man ihm nicht); aber der Regisseur hätte diese Stilwidrigkeit (auch die Stilisierung hat Grade und Grenzen) verhindern müssen. Aber darüber hinaus: ein fühlbarer, trotz der Bearbeitung möglicher Szenenwechsel zur Unterstützung der Kontrastwirkungen Händelscher Musik — nicht nur ein geometrisch verschobener, sondern ein Wechsel von innen und außen, von drückendem Raum und atmender Weite — fehlte. Die Dynamik der Szene blieb aus. Und die Einordnung der Spielbewegung in die starren Linien des Bühnenbildes, die Einschachtelung des Balletts in eine Massenszene, die beiläufige Erledigung des Gottesgerichtes, das und manches andere machte mehr den Eindruck eines Versuches am falschen Objekt als einer aus künstlerischer Notwendigkeit geschaffenen Bühnengestaltung. Von den Darstellern traf einzig Moje *Forbach* in Haltung und Gesang den Stil Händels. — So genoß man die Musik, von Carl *Leonhardt* kraftvoll und unverkünstelt dargeboten, mehr neben als mit der zu ihr gehörigen Handlung. *H. H.*

*

Tagung des „Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer" in Halle a. S.

vom 7. bis 11. Oktober

Die Tagung war mit zwei Kammermusikabenden, mit einem Kirchenkonzert, mit einem Sinfoniekonzert, mit einer Opernvorstellung des Stadttheaters, sowie mit einer ganzen Zahl musikpädagogischer Vorträge größer als sonst aufgezogen und fand aus allen Teilen des Reiches eine zahl-

reiche Beschickung. Die Vorträge behandelten schwebende Fragen der gegenwärtigen Strömungen des Schul- und Privatmusikunterrichtes. Ausgezeichnete Redner sprachen, so Dr. Paul Mies über „Die Bedeutung der Musikpflege in Schule und Haus", C. Compes de la Porte über „Die pädagogischen Strömungen der Gegenwart und ihr Einfluß auf die Privat- und Schulmusiklehrer", Dore Brandt über „Die Nutzbarmachung des privaten Instrumentalunterrichtes in der Schule", Dr. Walter Hensel über „Welche Anregungen und neue Aufgaben bringt die musikalische Jugendbewegung dem Privat- und Schulmusikunterricht?", Dr. Albert Mayer (Reinach) über „Ideelle und soziale Bindungen zwischen Schul- und Privatmusiklehrern". Scharf angegriffen wurde der bekannte Brems-Erlaß des Preußischen Kultusministers. In einer Resolution wurde um die Aufhebung desselben ersucht.

Die künstlerischen Veranstaltungen erreichten ihren Kulminationspunkt mit dem Sinfoniekonzert, das von Generalmusikdirektor *Erich Band* und dem Stadttheaterorchester glänzend durchgeführt wurde. Es kamen hier zu Worte der junge, hochbegabte Pfitzner-Schüler Robert Rehan mit der sinfonischen Dichtung „In memoriam", E. N. von Reznicek mit vier stimmungsvollen Bet- und Bußgesängen, Jul. Weismann mit seinem melodiereichen Klavierkonzert B dur und Georg Schumann mit seinen satztechnisch bedeutenden „Variationen über ein lustiges Thema". In den Kammermusiken hörte man u. a. Werke von Meistern wie F. Woyrsch, W. v. Baußnern, H. Kaun. Die junge Moderne war u. a. durch Gottfried Rüdinger (Klaviersonate), Erich Anders (Das Lied vom Glück), H. Kaminski, G. Geierhaas, P. Kletzki, Philippine Schick vertreten. R. Zöllner (Bläserquartett) und Kurt Weill (Violinkonzert mit Blasorchester) fanden mit ihren aus nervöser Ueberreiztheit geborenen atonalen Orgien völlige Ablehnung. Ein ganzer Stab von Solisten (darunter prominente Persönlichkeiten wie Albert Fischer, Li Stadelmann, Stephan Frenkel, Jul. Weismann, H. J. Moser, Cläre v. Conta, Otto Nikitits, Joseph Schwarz, Margot Hinnenberg-Lefèbre) war zur Stelle. Größtenteils waren auch die Komponisten der Werke zugegen und konnten hohe Ehrungen einheimsen.

Die Hallische Oper spannte mit Händels „Acis und Galatea" und Busonis „Turandot" zwei stilistisch entgegengesetzte Werke in einen Rahmen. Bei Händels Pastoral bewährte sich der Bewegungschor der hiesigen Nottebohm-Schule glänzend. Ja, die Szene erhielt dadurch erst ihr eigentliches Leben. Der Singchor war vor der erhöhten Bühne auf beiden Seiten postiert und mußte je nach Bedarf auf- und abtreten. Dem Bewegungschor fiel die Illustrierung der Gehänge zu. Man kann wohl sagen, daß sich das bisher immer als Oratorium gegebene Werk seiner Form und seinem Charakter nach zur szenischen Aufführung wohl eignet. Beide Werke waren ganz vorzüglich besetzt und wurden von Generalmusikdirektor *Band* mit feinem Stilempfinden geleitet.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß die Gäste von der Tagung viel wertvolle Anregungen mitgenommen haben und von dem Musikleben der alten Händelstadt Halle höchst vorteilhafte Eindrücke empfingen. Wenigstens soweit die Oper und das Stadttheaterorchester in Frage kamen. Es blieb nur bedauerlich, daß so leistungsfähige bodenständige Institutionen wie die Robert Franz-Singakademie, der Stadtsingchor und der Lehrergesangverein bei den Konzerten gar nicht zu Worte kamen. *Paul Klanert.*

Julius Weismann: „Schwanenweiß"

Erstaufführung in Bielefeld

Julius Weismann ist als Ludwig Thuille-Schüler konsequenter Anhänger der Münchener neuromantischen Schule. Verwurzelt im Harmonischen, festhaltend an der Tonalität und den Formprinzipien der Romantik und an den Gesetzen einer durchaus schönklingenden Musik, hat Weismann hier seine besonderen Kennzeichen. Daß er aber kein ausgesprochenes Talent für das Theater ist, muß ausgesprochen werden. Denn die Verteilung der dramatischen und dynamischen Akzente ist nicht immer ökonomisch gut. Immerhin hat das Buch, eine Nachdichtung nach Strindberg, starke dramatische Vorzüge, die es hauptsächlich sind, die dem Werk den Wert geben. Die Musik schwelgt in schönen Melodien und läßt oft dramatische Mängel der musikalischen Anlage vergessen. Einige interessante Eigeneinfälle fordern das Interesse des Hörers besonders heraus. Aber immerhin erscheint es möglich, dieses sehr sympathische Werk mit einem äußerst vorsichtigen Rotstift von allzu lang ausgesponnenen Detailmalereien zu befreien und dadurch dem Theater als wertvolle Bereicherung neu zu schenken. Daß Max *Cahnbley* die große dramatische, wie musikalische Linie nicht immer mit voller Energie zusammenhalten konnte, sei ihm nicht nachgetragen. Mit dieser Leistung konnte uns Bielefeld einen für seine Verhältnisse guten Eindruck erzeugen. Auch die Hauptdarsteller, von denen ich nur Edith *Byron* und Leonardo *Aramesco* nenne, konnten mit mehr oder minder Beteiligung am Erfolg Lorbeeren ernten. *Hans Paul Passoth.*

MUSIKBRIEFE

Barmen-Elberfeld. Gleich die beiden ersten Leistungen unseres neuen musikalischen Führers Franz von Hoeßlin, darunter das festliche Jubiläumskonzert des Elberfelder Orchesters, haben erkennen lassen, daß man die getroffene Wahl begrüßen kann. Längst bekannte Werke von Haydn bis Brahms erschienen dank einer nicht alltäglichen Vortragskultur wie in einem neuen Licht. Da ist jede Phrase klar und sauber, klanglich wohl abgewogen, jede Steigerung sorgsam abgestuft, ohne selbst auf ihrem Gipfel die Grenzen der Schönheit zu überschreiten. Zu diesem technischen Ebenmaß gesellt sich eine schlichte, aus dem Inneren kommende Wärme, die den Hörer ergreift und beglückt. Feinnervig wie der Vortrag ist auch die Auffassung. Sie hat trotz ihrem fast dramatischen Einschlag auch auf den Höhepunkten noch etwas Verhaltenes, Gebändigtes. Anders die urwüchsige Kraft Herm. Abendroths, der für das Kölner Kammerorchester fast zu viel Energie mitbringt und mit souveränem Behagen alte Konzerte vorführt. Dazwischen spielt die Geigerin Riele Queling mit zartem, beseeltem Ton ein Bach-Konzert und singt Marie von Ernst mit feinem Geschmack alte Koloratursächelchen. Ein köstlicher Abend! — Die Oper fing nicht ganz so glücklich an wie im letzten Jahr. Einige von den neu verpflichteten, weiblichen Mitgliedern sind nur bedingt als Gewinn anzusehen. Mozarts „Zauberflöte" eröffnete die Spielzeit in einem Gewand, das weniger dem Geist der Musik als dem Stilisierungsbedürfnis des Bühnenmalers entsprungen war. Glücklicher, weil natürlicher in ihrer amüsanten Bilderbogenmanier, war Smetanas „Verkaufte Braut" (Regie: Hans Lange), mit deren Leitung Hans Georg Schmidt eine schöne Talentprobe ablegte. Der „Rosenkavalier" litt unter den anfangs erwähnten Schwächen; Fritz Mechlenburg suchte mit der Musik das Mögliche zu retten. *S.*

*

Braunschweig. Seit langen Jahren herrschte im Landestheater kein so glückverheißender, hoffnungsvoller Betrieb wie seit Beginn der zweiten Spielzeit des Intendanten Dr. Ludwig Neubeck, nach welcher er erst beurteilt werden will. Von dem überkommenen Erbe blieb wenig, die neuen Kräfte fanden sich leicht in die hiesigen Verhältnisse, erweisen sich fast ausnahms-

los als Verbesserungen, arbeiten freudig und bieten immer neue Ueberraschungen. Die jugendlich-dramatische Sängerin Marg. Merschmann (Leipzig), die Altistin E. Besalla-Ludwig (Wien), die Vertreterin des Ziergesangs Lisel Sturmfels (Rostock), die Soubretten L. Renner (Dortmund) und M. Thalau (Mannheim), der Heldenbariton Helmut Seiler (Duisburg), der lyrische Tenor Marcel Wittrisch (Halle), der seriöse Baß Rich. Lüttjohann (Elberfeld), der Baßbuffo Emil Schloz (Stettin), der Oberspielleiter Max Hanf (Wien), die Ballettmeister M. Gäbler mit dem Solotänzer Fritz Böttger (Weimar): sie alle arbeiten mit vollster Hingabe gemeinschaftlich mit dem altbewährten Stamm so, daß man von einem Aufblühen der Oper reden kann. Bis jetzt erschienen in neuer Ausstattung und Besetzung, meist unter Leitung der beiden Generalmusikdirektoren Dr. L. Neubeck und Prof. Franz Mikorey: „Der fliegende Holländer", „Die Walküre", „Sigfried", „Jenufa" von Janacek, „Martha", als erste Operette „Paganini" von Lehar und als Nachfeier von Webers 100jährigem Todestage „Abu Hassan", der unvermuteten, großen Erfolg erzielte. Der außergewöhnliche Aufschwung hob natürlich den Besuch, das Landestheater bildet wieder den künstlerischen Mittelpunkt des Freistaates. — Das Braunschweiger Operettenhaus mußte vor den Ferien aus wirtschaftlichen Gründen die Pforten schließen, blüht aber unter der Leitung von Otto Spielmann wieder auf, „Polnisch Blut" und „Die Teresina" von O. Straus erzielen allabendlich ausverkauftes Haus. — Von Konzerten hatten wir schon einen Liederabend von Anni Kley und einen Chopin-Abend des hiesigen talentvollen, jungen Pianisten Walter Kämpfer, der Lessing-Bund lud Dr. L. Wüllner zu Gaste, der Beethoven-Festzyklus endlich, der den ganzen Winter beherrscht, wurde von Prof. Franz Mikorey und dem Guarneri-Quartett (Berlin) durch einen Kammermusikabend überaus glanzvoll eröffnet. *Ernst Stier.*

*

Düsseldorf. (Uraufführungen: E. Toch „Klavierkonzert"— P. Graener „Gotische Suite".) Gleich das erste Orchesterkonzert schlug mit zwei Uraufführungen das Interesse in den Bann. Der neue Generalmusikdirektor H. Weisbach ist nicht nur eine sammelnde Kraftnatur, die sich vornehmlich an Brahms und Bruckner leuchtend entzündet, fortreißenden Elan entwickelt und doch nicht die intimeren Bezirke der Werkseele übersieht, er geht auch der Moderne spürsam nach. So brachte dieses erste Konzert die Geister über das erste Werk in lebendige Beifalls- und Widerspruchsbewegung, wie das angesichts dieses alles andere als geruhsame Erlebnisharmonie ausstrahlenden Konzerttäuflings wohl zu erwarten war. Der neue Toch erwies sich als großangelegte, virtuos gekonnte, teils kühn fortschreitende, teils in klanglich impressionistischen Bahnen verweilende Arbeit. Seine Harmonik ist nicht um jeden Preis atonal, stellt aber doch an das Ohr ob ihrer dissonanten Schärfen und kühnen Rückungen oft an die Grenzen des Erträglichen reichende Anforderungen. Im ersten Satz gewinnen formal gebundene Bildungen lebhaftes Interesse, während der zweite Satz dem Klavier reich gegliederte, ornamentale Aufgaben stellt. Das Schlußrondo ist ein turbulentes, groteskes Effektstück. Starke Bewußtheit spricht aus der Musik, und ihre Welt ist die der Qual, Selbstzerfleischung und Erschütterung. Ein Bild unserer Zeit. Sollte aber statt Herrschaft des gedanklichen Konstruierens nicht Einfachheit des Herzens einen fruchtbareren Baugrund für sie abgeben? Walter Gieseking diente unter Weisbachs glänzender Assistenz dem sehr schweren Werk mit allem Vermögen seiner fabelhaften Pianistik. Den Aufführenden wurde großer Beifall berechtigterweise ungeteilt gezollt. Auch Toch wurde wiederholt gerufen. — Ein mehr rückwärts denn vorwärts schauendes Gesicht offenbarte die „Gotische Suite". Schlichte und doch ebenfalls gekonnte Satzkunst in der Pflicht reifen Formgefühls spricht aus ihr. Recht reizvoll und rhythmisch pikant gibt sich der Marsch. Aber auch der vierte Satz (Mederato assai) bot sich als kontrapunktisch triebsamer Satz. Unter den frisch und plastisch wiedergebenden Händen Weisbachs schlossen sich bei fehlenden Holzbläsern Blech und Streicher zu charakteristischer Einheit. Auch diese Neuheit fand warmen Beifall, dem sich der Autor auf dem Podium stellen mußte. *E. Suter.*

*

Halle a. S. Die Philharmonie bot kurz hintereinander zwei Uraufführungen: Issai Dobrowens Klavierkonzert cis moll Op. 20 (der Komponist am Flügel und Dr. Georg Göhler als Dirigent an der Spitze der Berliner Philharmoniker) und Georg Göhlers Violinkonzert in e moll (Solistin: Alma Moodie. Dirigent: der Komponist mit der Altenburger Landeskapelle) Beiden Werken war ein glänzender Erfolg beschieden. Der russische Tonsetzer weiß in seinem Werke die Macht der Melodie zu schätzen und gefällt sich nicht nach Art atonaler Neutöner in der Häufung harmonischer Extravaganzen. Das Orchester wird in der Thematik häufig führend behandelt und entfaltet in der Koloristik ganz aparte Klangreize. Rein gedanklich schöpft das Werk weniger aus russischem Nationalbesitz als vielmehr aus westeuropäischem Musikempfinden. Leider wirken in dem Finale einige Längen etwas ermüdend. — Göhler hat vor allen Dingen verstanden, in seinem Werke den konzertanten Charakter zwischen Orchester und Soloinstrument festzuhalten. Die beiden Teile greifen wirklich ineinander und sind thematisch verwebt. Gehaltlich bewegt sich das Werk in aufsteigender Linie. Mit den Schlußvariationen über ein einfaches, liedartiges Thema, das in reichem Wechsel von Farbe und Ausdruck abgewandelt wird, präsentiert sich entschieden der wertvollste Satz. Im ganzen genommen steckt in dem Konzert weniger Ursprüngliches als Nachempfundenes. Etwas Händel, etwas Brahms, etwas Strauß, etwas von der jungen Moderne — so entstand ein nicht ganz einheitlicher Stil; doch ist alles instrumental in ein wohlklingendes Gewand gekleidet. *P. Kl.*

*

Mannheim. Die neue Spielzeit hat in unserer Oper, die im vergangenen Jahre immer etwas krankte, einen frischeren Zug und einen unverkennbaren Aufschwung gebracht. Von den neuen Kräften bewährt sich vor allem unser neuer Heldentenor Loeltgen, und ein hoch zu schätzender Gewinn ist auch Erich Orthmann, unser nunmehriger 1. Kapellmeister. Unter seiner Leitung feierte R. Strauß' „Salome", die seit Hagemanns Zeiten hier nicht mehr auf dem Spielplan war, von Intendant Sioli neuinszeniert, eine glänzende Wiederauferstehung. Die Kapellmeisterfrage bleibt an unserem Nationaltheater immer ein wenig akut. Generalmusikdirektor Lert, der nie richtig Fuß hier fassen konnte, will weg und hat erst vor kurzem wieder als Gast an der Staatsoper Berlin dirigiert. Ob der Sprung dorthin geglückt ist, weiß man noch nicht. Im Falle seines Wegganges, sei es nun jetzt oder später, ist zu erwarten, daß Orthmann an seine Stelle aufrückt. Seine bisherigen Leistungen geben uns die Gewähr, daß unter seiner energievollen und zielbewußten Leitung unsere Oper in guten Händen wäre. — Die Konzertsaison eröffnete in diesem Jahre die musikalische Akademie unseres Nationaltheaterorchesters, deren erstes Konzert Furtwängler leitete. Das bunte Programm, Weber, César Franck, Wagners Siegfried-Idyll und R. Strauß' „Till Eulenspiegel" konnte selbst Furtwängler nicht auf einen Generalnenner bringen. Die Feststimmung, die sonst herrscht, wenn dieser geniale Meister des Taktstockes am Pult steht, wollte daher diesmal nicht so recht aufkommen. Ein künstlerisches Ereignis war das Auftreten des Italieners Matia Battistini, der heute trotz seiner 70 Jahre wohl immer noch der glänzendste Vertreter des Belcanto ist. Hohe Erwartungen brachte man auch dem böhmischen Geiger Jan Kubelik entgegen, die allerdings nicht alle erfüllt wurden. Wohl macht ihn seine brillante Technik zum zweiten Paganini, doch müßte sein Vortrag noch viel an Kraft, Tiefe und innerem Adel gewinnen, um Kubelik gleichbedeutend neben Kreisler nennen zu können. *Karl Stengel.*

*

München. (Erstaufführungen an der Staatsoper.) Zwei Werke bekannter ausländischer Musiker gingen unter K. Böhms ausgezeichneter musikalischer Leitung zum erstenmal in Szene. Zuerst I. Strawinskys „Nachtigall": Mitusoff, der Textverfasser, hat die bildhaften Szenen aus Andersens wundervollem gleichnamigem Märchen sehr geschickt, teilweise unter Benutzung des originalen Dichterwortes zusammengezogen und gegen ausgesponnene lyrische Gesänge des Fischers als Stimmungshintergrund der drei gewonnenen Miniaturakte abgehoben. Strawinsky aber behandelt musikalisch die humoristisch chinesische Lokalfärbung des dänischen Dichters auf seine eigene Weise und trifft auch in allem Komischen stets den Nagel auf den Kopf, meist freilich auf Kosten harmoniegewohnter Hörerohren. Die ganze Partitur sprüht förmlich von den lustigsten Einfällen instrumentaler Charakteristik; witzige Karikatur ist Trumpf. Der lyrische Untergrund des Ganzen kommt allerdings erheblich zu kurz; denn echtes Gefühl ist nun einmal Strawinskys Gebiet nicht. Die bei Andersen innerlich packende Szene, da die Nachtigall mit

ihrem süßen Gesang dem „Tod" des Chinesenkaisers Seele und Leben abringt, bleibt im äußerlichen Stimmungszauber stecken, und auch die Gesänge des Fischers dringen nicht zu wirklichen Erlebnistiefen hinab. Trotzdem fesselt das kleine Werk durch seinen Geist und Strawinskys ganz überlegenes Können außerordentlich, vor allem in der ausgezeichneten hiesigen Aufführung; denn diese bot einen ganz mustergültigen Zusammenklang von Inszenierung (Kurt Barré), Bühnenbild (Entwürfe: L. Pasetti) und orchestraler wie auch gesanglicher Leistung, von der ich nur Fritzi Jokls schönen Gesang der Nachtigall (unsichtbar) und das wahrhaft erschütternd komische Duett der „Japanischen Gesandten" (O. Brückner und A. Kleffner) eigens erwähne. So bedeutete diese Aufführung entschieden einen Gewinn für den Spielplan. Eine Niete ist dagegen für mein Gefühl das zweite herausgebrachte Werk: M. Ravels musikalische Komödie „Eine Stunde Spanien" (l'heure espagnole), deren textlicher Inhalt — von F. Nohain — sogar für den vorliegenden einzigen Akt noch zu dürftig ist. Es steckt doch gar zu wenig Witz und Charme darin, daß der kraftstrotzende Mauleseltreiber Ramiro auf Bitten und Geheiß des liebeshungrigen Uhrmacherweibchens Conception zwei mächtige Standuhren, in denen als blinde Passagiere ihre zwei ebenso faden wie unbrauchbaren Verehrer stecken, daß Ramiro ebenso ahnungslos wie gutmütig besagte Standuhren solange vom Uhrenladen zur Schlafstube der buhlsüchtigen kleinen Frau hinauf und wieder herunter schultert, bis er selbst endlich aus dieser Schlafstube als weitaus brauchbarster Liebhaber hervorkommt und der zurückkehrende, läppische Uhrmachergatte seine obligaten Hörnlein aufhat. Und Ravels musikalischer Witz reicht nicht wesentlich weiter als der schriftstellerische seines Textschreibers; er trägt die Pointen grobkörnig mit der großen Trommel auf und ersetzt bis auf wenige gelungere Stellen die mangelnde Grazie durch zweifelhaftes, zudem abgestandenes musikalisches Parfüm. Im ganzen somit eine fragwürdige und fade Angelegenheit, der auch die an sich erfreulichste Aufführung — in deren Mittelpunkt B. Sternecks famoser Mauleseltreiber und Frau Hüni-Mihacseks liebesbedürftige Conception (sie heißt wirklich so) standen — kein wahres inneres Leben verleihen konnte, Das Publikum aber zog natürlich Ravels dickaufgetragene. musikalische Schminke dem rücksichtslos atonalen Witz Strawinskys immer noch vor, und suchte gegen diesen zum Teil sogar ostentativ zu protestieren. Dr. *P.*

*

Oldenburg i. O. Das Landestheater (Intendant: Richard Gsell) eröffnete die neue Spielzeit mit einer wirksam ausgearbeiteten, mit Energie und Stil geladenen Aufführung von Webers „Freischütz". Die Inszenierung Gsells erreichte ihren Höhepunkt in dem Hexensabbat der Wolfsschlucht, die dem Furioso der Musik auf der Bühne ein Gleichwertiges gegenübersetzte. Walter Giskes ließ die Romantik der Musik in stimmungssatten Bühnenbildern erklingen. Mit intensiver Einfühlungskraft deutete Werner Ladwig am Pult die Musik zu breiter Klangfarbenwirkung aus. — Aus Sparsamkeitsgründen wurde der Chor der Oper reduziert und ein völlig neues Ensemble engagiert. Aus dem leistungsfähigen Solistenstamm ragen hervor: Senta Zöbischs graziöses Soubrettentalent, Edith Delbrücks jugendlicher Sopran und Martin Schürmanns markiger, ausdrucksvoller Baß. — Max v. Schillings' Oper „Mona Lisa" hatte einen durchschlagenden Publikumserfolg, obgleich der dirigierende Willy Schweppe die musikalischen Kontraste zu einem theatralischen Pathos im Stile d'Alberts vergröberte. Hanna Gorina in der Titelpartie sang mit leidenschaftlichem Temperament und strahlend glitzernden Gipfeltönen. Einen Heldentenor von beinahe idealer Struktur und Kultur offenbarte Fritz Marks, während Max Raymers naturgewachsene dramatische Begabung den Francesco mit hoffmannesken Zügen ausstattete. — Die aus Gründen des Kassenrapportes wieder eingeführte Operette erhielt in Hanna Gorina eine bildschöne Diva und in Franz Eckardt einen sympathischen Spieltenor. Durch die Aufführungen von Strauß' „Walzertraum" unter Josef Traunecks beschwingter Leitung wehte echte Operettenluft. *Friedrich W. Herzog.*

*

Osnabrück. Konnte ich über die erste Saisonhälfte eine bedeutende Steigerung des künstlerischen Niveaus des Spielplans unseres Theaters unter dem neuen Intendanten, sowie über im ganzen aufragende Regietaten berichten, so muß in der darauffolgenden Zeit festgestellt werden, daß zwar der Plan eine reichhaltige Fülle des Neuartigen, Interessanten und künstlerisch Hochstehenden bot, daß aber vielfach die Leistungen infolge oft zu starker Beanspruchung des Ensemblematerials oder unglücklicher Versager, wenn dieser Ausdruck auch vielleicht zu kraß wäre, etwas zurückgingen. Noch dazu kamen unglückliche Reibereien einzelner Vorstände, die aber jetzt durch glückliche und wertvollere Neubesetzungen völlig behoben sind. Wir erlebten aber trotz alledem noch einige bemerkenswerte Aufführungen, die aus der übermäßigen Fülle der Premieren (mit Schauspiel wöchentlich zwei bis drei Premieren) hervorstachen. Da war der entzückende „Ring des Polykrates", dann unter Oskar Fritz Schuhs feinnervig pointierender Regie Webers „Abbu Hassan" und Offenbachs „Verlobung bei der Laterne"; dagegen mußten die Inszenierungen des „Oberon" und des „Lohengrin" als etwas mißraten angesehen werden. „Fra Diabolo" erfuhr durch Schuh eine neuartige und glücklichere szenische Lösung, ebenso „Hoffmanns Erzählungen". Dann versuchte der nach Darmstadt verpflichtete Schuh die Operette mit richtungweisenden Inszenierungen von „Brüderlein fein", „Schöne Galathee" (frei nach Tairoff!) künstlerisch aufzuwerten. Und mit Strawinskys „Geschichte vom Soldaten", die übrigens dem Andrange folgend wiederholt werden mußte, gab uns Schuh eine ganz große Tat, indem er uns deutlich den eigentlichen Willen Strawinskys in einem Vortrag und in der tiefschürfenden Inszenierung verkündete; Otto Volkmann war der vorbildliche musikalische Leiter. Im Tanz erlebten wir Kallenbergs „Buch der Tänze", Günter Heß' „Klänge durch den Wald", den Tänzer unserer lieben Frau mit der Musik von Bruno Stürmer, einige Tanzabende und Reinhardts Pantomimengesellschaft mit der aufgeputzten „Grünen Flöte", nur der „Broadway" von Jaap Kool ragte als Leistung und Tat auf. In den Konzerten gab es wenig zu ernten: Volkmann dirigierte uns in meist geschlossener Gestaltung Schuberts Siebente, Haydn-Brahms' Dritte, als besonders hervorzuheben Joh. Christian Bachs Sinfonia in B, Frickhoeffers Sinfonische Improvisationen, die Maurerische Trauermusik, die ihre Blaßheit nicht verleugnen konnte, Mozarts Exultate jubilate, Laudate dominum und Requiem; außerdem weilten Amalie Merz-Tunner, Alma Moodie mit Mendelssohns Violinkonzert, Emanuel Feuermann mit Dvorak und andere Leute von Rang hier. In der Kammermusik gab es dieses Mal eine besonders günstige Auslese. Käte Gebel sang mit bestechender Kultur Lieder von Trunk und Marx, Heinz Holwe, ein vielversprechender Bariton, den „fahrenden Gesellen". In der Chormusik hatten wir einen reizvollen Abend des Weber-Quartetts, das die Lieder eines Dorfpoeten von H. K. Schmidt sang, dann der Lehrergesangverein mit Kauns etwas schwachem Requiem und außerdem ragte das „Männer-Quartett" unter der Fülle der Chorkonzerte hervor. Das Davisson-Quartett ritt mit philologenhafter Trockenheit und Dürre einen herrlichen Debussy zu Tode. Dann brachte der junge Stuttgarter Reutter einen erfreulich frischen Zug in unser Musikleben mit einer Introduktion, Passacaglia und Fuge für 2 Klaviere von gewaltiger Architektur und Entwicklungsfähigkeit der Themen, sowie einer wertvollen Sonate für Violine und Klavier.

Hans Paul Passoth.

*

Wien. In der Monotonie unseres Opernbetriebs zwei erwünschte Abwechslungen. Zunächst eine Wiederholung des vor zwei Jahren so erfolgreichen Gastspiels des tschechischen Operntheaters in Olmütz, wie damals unter der ausgezeichneten Direktion Karl Nedbals, den eine jüngere Kraft, der Kapellmeister Budik, temperamentvoll ablöst. Die Kleinheit von Chor und Orchester, die dürftige Ausstattung, sind Zeichen eines Provinztheaters, während der Rang der musikalischen Darbietungen im orchestralen wie im gesanglichen Teil weit darüber hinausreicht. Die Tschechen sind ja überhaupt geborene Musikanten und ihre Provinztheater profitieren überdies noch davon, daß die Sprache viele Künstler im Lande zurückhält. So konnte man sich an dem nationalen Schwung der Aufführungen und an den prächtigen Stimmen erfreuen, an deren Spitze zwei Prager Größen, beide in Wien bekannt, der Tenorist Kubla und der Bassist Munclinger rangieren. Das Programm hält etwas stereotyp an der bereits klassisch gewordenen Literatur fest. Es gab neben Smetanas unverwelklicher „Verkaufter Braut" auch seine zu wenig gewürdigten Opern „Dalibor" und „Kuß", von Anton Dvorak die lieblich-romantische, doch an dramatischer Blässe leidende Märchennixe „Rusalka", und seinen „Jakobiner" für uns neu, textlich und musikalisch von allzu geringer Bedeutung. Von Lebenden bloß des spät erkannten Janacek „Jenufa",

die ja in Deutschland jetzt viel gespielt wird und sich in Wien, nicht zuletzt dank der Glanzleistung der Jeritza, hält. Eine Auffrischung dieses Programms durch moderne tschechische Werke und allenfalls auch durch deutsche, die in fremdem Gewand gesehen, für uns sehr lehrreich wären, sollte bei einem nächsten Gastspiel, das wir erhoffen, in Erwägung gezogen werden. Das zweite Ereignis und eines von großer Bedeutung, war die Erstaufführung von Puccinis „Turandot". Man kann nicht sagen, daß sie besondere Rätsel zu lösen gibt, diese unmöglich konstruierte, eiskalte und unmenschliche, exotische Prinzessin, deren gelassene Grausamkeit viel abstoßender ist als die ekstatische der Salome. Ohne Zweifel ist sie die Tochter eines erlauchten Herren, eines großen Meisters, der allerdings deutliche Spuren des Alterns zeigt. Er wiederholt sich in „Butterfly- und Tosca-Wendungen" und die Lyrismen der gemarterten und sich opfernden Sklavin atmen immer noch echte Puccini-Süßigkeit. Doch das Melodische tritt überhaupt zu Gunsten des Charakteristischen eher zurück, und in der Schilderung einer Atmosphäre des Grauens, an der harmonisch und orchestral, neuartige Effekte beteiligt sind, ist der Einfluß von Elektras Blutrausch unverkennbar. Doch auch in der Idee, die Masken der alten commedia dell' arte, freilich chinesisch gewandet, komödiantisch in den Ernst der Handlung hineinspielen zu lassen, zeigt sich das Vorbild von Strauß, nämlich der „Ariadne", die es allerdings wieder von Gozzi, dem Urbild beider, übernommen hat. Und noch etwas ist neu in dem letzten Puccini, das ist das Hervortreten des Chors, das Vordrängen der Massenszene, beinah im Sinn der großen Oper von einst, nur leider nicht mit dem Schwung der Melodie begnadet, mit der ein Verdi das zweite Finale emporgerissen hätte, das hier bloß eine steife und pompöse Chinafeierlichkeit entfaltet. Wie denn überhaupt das stilisierte China vielfach die Phantasie des Komponisten, nicht wie in „Butterfly" das Japanische zu beflügeln, vielmehr eher zu hemmen scheint, und bloß in den über Gebühr ausgedehnten Terzetten der drei Mandarine zu mancher artiger und skurriler Wendung Anlaß gibt. Der Hauptmoment, die Rätselszene ist lediglich auf szenische Spannung hin gefügt, und unbegreiflich ist, daß kein Versuch gemacht wird, die Frage durch die Antwort auch musikalisch „aufzulösen", die mit dem gleichen bescheidenen Motiv erwidert, das daher sechsmal ohne Steigerung und Kontrast repetiert wird. Erstaunlich bleibt die Leistung Alfanos, der den Schluß im Sinne des Meisters zu ergänzen unternahm, trotzdem das Schlußduett durch fremdes, wagnerisches Pathos absticht und der sinnlichen Melodie entbehrt. Ein Wort des Bedauerns über die wie gewöhnlich mißglückte Uebersetzung, die sich schlecht liest und, was schwerer wiegt, noch schlechter singt. Die Aufnahme des Werkes ließ bei aller Sympathie ein gewisses Befremden merken. Kein Wunder bei einem Publikum, das gekommen war, in dem neuen seinen „alten" Puccini wieder zu finden und sich über die Neuheiten des alten Puccini verwunderte. So galt die Zustimmung vorwiegend der Aufführung, die allerdings das denkbar größte Lob verdient. In einer Kraftleistung, in einer auch die kleinsten Rollen betreffenden Doppelbesetzung, und jede erstrangig, hat die Oper gezeigt, was sie noch immer vermag. Als Prinzessin wetteifern die Damen und Lehmann und Nemeth mit der Pracht ihrer Stimmen, als Prinz gesellt sich dem überragend heldischen Slezak der junge, überaus vielverheißende Pole Jan Kiepura, dem König werden die mächtigen Bässe der Herren Zec und Markhoff gerecht, in die Innigkeit der Liu teilen sich Frau Kiurina, die an die Stätte ihrer langjährigen Erfolge zurückkehrte, und die sympathische Helletsgruber und sogar das Terzett tritt in zweifacher und beidemal vorzüglicher Wiedergabe auf. Unerhörten Prunk, Farbenreichtum und szenische Phantasie, besonders in dem großartigen Thronsaalbild, bietet die Inszenierung Rollers und geistreich erdachte und exakt ausgeführte Regiekunst der vorläufig noch als Gast bezeichnete Dr. Lothar Wallerstein aus Frankfurt. Alle Fäden jedoch vereinigen sich in der ordnenden Hand des dirigierenden Direktors Schalk, der als oberster Musikmandarin die Würde und das Niveau unseres Opernhauses, wie diese Tat vollgültig beweist, wohl zu wahren versteht. *R. St. Hoffmann.*

KLEINE MUSIKBERICHTE

Meiningen. Zum Leiter des Landesorchesters (ehem. Hofkapelle) in Meiningen wurde Kapellmeister Heinz Bongartz, zuletzt in Berlin, aus einer großen Zahl von Bewerbern gewählt. Bongartz ist zuleich ein ausgezeichneter Pianist, der mit dem Vortrag von Schumanns a moll-Klavierkonzert großen Erfolg sich erspielte. Diesen doppelten Erfolg als Dirigent und Pianist vermochte auch nicht zu erschüttern, als auf Anordnung des Volksbildungsministeriums Weimar noch ein Probedirigieren von weiteren drei Bewerbern vor sich ging. *L.*

*

Paderborn. Im ersten Sonderkonzert des Paderborner Musikvereins brachte der neue Musikdirektor Otto Siegl mit seinem Madrigalchor folgende Werke zeitgenössischer Komponisten zur ersten örtlichen Aufführung: Marienlieder, Op. 22 des Münchners Gottfried Rüdinger; Jungfrau Maria, Op. 47 von H. K. Schmid; Volksliedbearbeitungen von Johannes Hatzfeld. Desgleichen gelangte Otto Siegls erste Violoncello-Klaviersonate (gespielt von Heinzi Siegl-Fuchs) zur erfolgreichen Erstaufführung.

BESPRECHUNGEN

Musikalien

Transkriptionen für Violine und Klavier bei der Universal-Edition (Wien):

Volkmann-Prihoda: Walzer Op. 63;
Pergolese-Prihoda: Aria;
Scarlatti-Provaznek: Allegro;
Mussorgsky-Hueber: Eine Träne;
Mussorgsky-Hueber: Auf der Krim;
Paganini-Szymanowski: Drei Kapricen.

Die hier vorliegenden Transkriptionen für Violine und Klavier sind an Art und Wert recht verschieden. Diejenigen von Prihoda verraten den gewiegten Geigenvirtuosen, der weiß, welche Zugaben er seinem Publikum schuldig ist. Stilistische Bedenken haben den Sinn für das Effektvolle kaum irgendwie gehindert und somit paßt es zum Bild, daß die von Rinaldo da Capua stammende Canzonetta ruhig weiter unter dem Namen einer Aria von Pergolese läuft. — Entschieden feinfühliger und geistvoller gibt sich die Provaznikische Bearbeitung von Scarlattis sprühendem Allegro, die nur den fein geschliffenen Elan des Originals in die kompaktere Brillanz des heutigen Konzertsaals verwandelt. — Am wenigsten Gewalt tat wohl Olga Hueber den beiden Mussorgskyschen Sachen an, indem sie wirkungsvolle Geigerstückchen schaffen konnte, ohne eine stilistische Umbiegung vornehmen zu müssen. — Auf ganz anderer Ebene steht Szymanowski mit seiner Klavierbegleitung zu drei Kapricen Paganinis: hier ist ein Musiker am Werk, dessen Phantasie durch die gestellte Aufgabe angeregt wurde und über diese eigentlich weit hinausging, indem seine Klavierbegleitung den Zweck einer nur wirksamen Untermalung all der geigerischen Künste des Originals kaum mehr zu erfüllen vermag. Dagegen fand hier eine Uebertragung in einem tieferen Sinne statt, indem das Original den Stoff zu einem eigentlich neuen, selbständigen Werk gab. Kein Zweifel, daß dem Geiger, der möglichst brillieren will, mit der Einfügung der Solostimme in dieses deutlich auf Reger zurückweisende, üppig wuchernde Klang- und Stimmengeschlinge kein Gefallen getan wurde; aber auch kein Zweifel, daß diese Bearbeitung, wo jede Wendung des Originals Anstoß zur Entfaltung neuer Gebilde gab, zum Interessantesten und Phantasievollsten gehört, was auf diesem Gebiete existiert. Gewiß, es widerstrebt dem egozentrischen Wesen Paganinischer Geigenmelodien ein solches Einfügen in einen höheren Organismus, aber wer wollte widersprechen, wenn das „Ungehörige" mit so viel Geist und Erfindung geschieht? — Noch eine Anmerkung: Es könnte auch musikalischen Laien nichts schaden, wenn ihnen verraten würde, wie die Originalfassung der ihnen vorliegenden Transkriptionen beschaffen ist.

*

E. R. Blanchet: 64 Préludes, étude contrapuntique de technique transcendante pour piano, Op. 41. (Max Eschig & Cie., Paris.)

Dies ist eine ungewöhnlich interessante und in vieler Hinsicht überraschende Sammlung von Klavieretüden in Präludienform, liegt doch den allermeisten davon das Problem mehrstimmigen (meist zwei-, aber gelegentlich auch dreistimmigen) Spiels der rechten Hand zugrunde. Mit dieser

Mehrstimmigkeit verhält es sich so: während die linke Hand eine stets einfach gehaltene Begleitung auszuführen hat, läuft in der rechten Hand eine Stimme in gleichmäßiger Achtel-, Triolen- oder Sechzehntelbewegung, der eine unabhängige zweite Stimme von meist ebenfalls gleichlangen Notenwerten, aber gegenüber der ersten in zwei-, drei- bis vierfacher Verlängerung, beigegeben ist und sich bald über, bald unter, bald mit jener sich kreuzend, bewegt. Die raschere Stimme baut sich in der Regel auf einer kurzen melodischen Formel, einem Motiv von 3, 4, 5 Noten, in möglichst verschiedenartiger Aneinanderreihung, oft auch Umkehrung, auf, und zwar so, daß sich die Ausdehnung dieses Motivs für gewöhnlich mit den Einschnitten des vorgezeichneten Metrums nicht deckt, und sich somit in ständig veränderter Gegenüberstellung zu eben dieser zweiten Stimme, die sich an die dadurch bedingte Anordnung hält, bewegt; doch sind auch Abweichungen von diesem Typ zu verzeichnen. Gelegentlich finden wir auch Stücke, deren latente Mehrstimmigkeit in gebrochenes einstimmiges Spiel aufgelöst wurde. Die oben erwähnten melodischen Formeln sind im ersten Heft dieser Sammlung der Tonleiter (diatonisch und chromatisch), im zweiten Heft dem Arpeggio entnommen, das dritte (letzte) Heft verwendet gebrochene und ungebrochene Terzen, Quarten, Quinten, Sexten und Oktaven zu diesem Zweck. Es ist nun ganz erstaunlich, welcher Reichtum und Findigkeit im Erdenken immer neuer Kombinationen dem Komponisten bei der Abwandlung und Durchführung dieses auf den ersten Blick gar nicht sehr ergiebig scheinenden Vorwurfs zu Gebote standen; immer wieder ist es ihm zur Ueberraschung gelungen, dem Thema eine neue Seite abzugewinnen. Ihr formales Vorbild haben alle diese Stücke, wie eigentlich zu erwarten, bei Chopin; harmonisch finden wir bald eine leicht archaisierend gehaltene Diatonik (etwa wie beim frühen Debussy oder Ravel), bald eine zu vorübergehend oft großem Raffinement gesteigerte Chromatik, wobei die Tonalität trotz aller schillernden Reflexe aber stets gewahrt bleibt. In ihrer Gesamthaltung gehören diese Etüden des bekannten westschweizer Komponisten und Pianisten ganz und gar dem französischen Kulturkreis an. Woran dies wohl im einzelnen nun liegt? Ist es, abgesehen von der durch die streng durchgeführte Mehrstimmigkeit bedingten relativen Ueppigkeit des Klaviersatzes, die vielleicht als nicht typisch französisch anzusprechen ist, die eigentümlich helle, aquarellartige Farbigkeit der Harmonik, die Glätte und Eleganz der Form, die Scharfsinn und Leichtigkeit gleicherweise verbindende Diktion, der rein ornamentale Charakter der Melodik, die diesen Eindruck hervorrufen? Es muß wohl so sein. Daß demjenigen, der sich einem Studium dieser Präludien unterzieht, zu einer ganz besonderen Geschmeidigkeit der Hand und Unabhängigkeit der Finger, nicht nur im rein manuellen Sinn, verholfen wird, ist augenscheinlich. Der leichte Schönheitsfehler dieser Sammlung, die in der bisherigen alleinigen Bevorzugung der rechten Hand liegt, soll durch ein nachfolgendes viertes Heft, das ausschließlich der linken Hand gewidmet ist, ausgeglichen werden. Man würde die Eigenart des ganzen Werkes verkennen, wollte man seinen Wert nur in studientechnischem Nutzen sehen. Darüber hinaus besitzt es einen Selbstwert, der in der mit hohem Geschmack und Musikalität gepaarten geistvollen Durchdringung und allseitigen Beleuchtung eines bestimmten Zweiges der Klaviertechnik liegt und dem Freund und Kenner des Klaviers einen Genuß feiner, besonderer Art gewährt.

*

Manuel de Falla: „Farruca", Tanz aus dem Ballett „Der Dreispitz"; „Fandango", Tanz aus dem Ballett „Der Dreispitz", „Die Beichte des Sünders" aus dem Ballett „Liebeszauber"; „Feuertanz" aus dem Ballett „Liebeszauber"; „Homenaje"; „Fantasia Baetica"; sämtlich für Klavier.

Josip Slavenski: Jugoslawische Suite Op. 2 für Klavier; „Aus dem Balkan" für Klavier; „Aus Südslawien" für Klavier; Südslawischer Gesang und Tanz für Violine und Klavier; Streichquartett Op. 3; Sonate für Klavier Op. 4; Slawische Sonate für Violine und Klavier Op. 5; „Gebet zu den guten Augen" für gemischten Chor a cappella; „Vöglein spricht" für Frauenchor und Klavier.

Alles bei B. Schotts Söhne in Mainz.

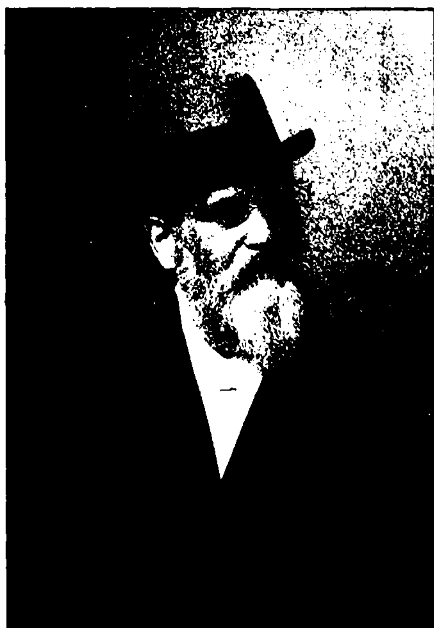
Wenn hier zwei Komponisten von so verschiedenartiger Nationalität, wie der Spanier de Falla und der Jugoslawe Slavenski, gemeinsam besprochen werden, so war das einigende Band, das diese Zusammenstellung herbeiführte, sicher nicht nur der gemeinsame Verlag der beiden. Die innere Berechtigung zu diesem Vorgehen liegt vielmehr in der Tatsache, daß diese beiden Tonsetzer ganz ausgesprochen das sind, was man nationale Komponisten nennt, daß ihre Kunst ganz und gar in dem Empfindungsleben ihres Volkes wurzelt, also ihr Ausdrucksgebiet nie außerhalb des Kreises liegt, der von der heimischen Volksmusik gezogen wurde. Beide Tonsetzer sind somit als echte Söhne der Romantik vom reinsten Wasser gekennzeichnet und beide leben als Genossen einer Zeit, die sich zum Teil leidenschaftlich von allem, was Romantik heißt, abwendet als einer endgültig abgetanen Geistesepoche. In welch merkwürdiger Zeit leben wir doch, wo so verschiedenartige Strömungen nebeneinander bestehen können, und dies nicht nur in der Kunst! Sehen wir denn nicht auch in Politik und Wirtschaft, wie sich neben gesteigertem nationalem Partikularismus ganze Kontinente zu Einheiten zusammenschließen wollen und der Kapitalismus, auf der einen Seite als innerlich abgewirtschaftet betrachtet, sich auf der andern Seite eben erst angeschickt hat, in sein entscheidendes Hochstadium zu treten? Aber vielleicht war es mehr oder weniger zu allen Zeiten so, und nur das rückblickende Auge macht es sich so bequem, eine Einheitlichkeit sehen zu wollen, wie sie in dem vorgetäuschten Maße nie und nimmer wohl bestanden hat. — In dem Umstand, der uns die beiden zur Rede stehenden Komponisten als sogenannte „nationale" erkennen ließ, liegt nun gleicherweise ihre Stärke und ihre Schwäche beschlossen. Ihre Stärke einerseits darin, daß sie sich kein neues Ausdrucksbereich im eigentlichen Sinn erobern müssen, sondern eines vorfinden und verwenden können, das zudem seine Lebensfähigkeit und seinen Wert einfach durch seine bloße Existenz, durch sein spontanes Entstandensein und Weiterentstehen im Volk selbst beweist, andererseits, daß sie dadurch imstande sind, zu ihrem eigenen Volk in besonderem Maße zu sprechen. (Hiergegen ist die anders geartete Kunst in Zeiten erschütterter kultureller Einheit wie der jetzigen stets in Gefahr, im schrankenlosen Gebrauch ihres Selbstbestimmungsrechts in allzuluftdünne Schichten emporgetrieben zu werden, wo die Verbindung mit dem Boden, dem sie entstieg, zu zerreißen droht.) Ihre Schwäche besteht darin, daß sie aus dem selbstgewählten Bereich niemals herauskommen können, was uns nachdenklich stimmen muß, wenn wir bedenken, daß alle wahrhaft große Kunst niemals das war und sein konnte, was wir heute mit „nationaler" bezeichnen. Denn das Schwergewicht aller wirklich großen Kunst lag niemals in irgendwelchen Einzelheiten und Elementen, da deren Beschaffenheit bei so hohem Emportürmen nur geringen Eigenwert besitzen kann und bloß in Hinsicht auf das Ganze eigentlichen Wert hat. Alles Lokalkolorit kann also hier immer nur einen sekundären Reiz gewähren, dessen Vorhandensein für das große Kunstwerk, von innen her gesehen, ein mehr oder weniger zufälliges ist und bleiben muß; denn dieses läßt alles nur national Bedingte als notwendige Voraussetzung gleichsam hinter sich und dringt darüber hinaus zum Allgemein-Menschlichen vor. Mit dieser Feststellung soll nun freilich keine Unterschätzung solch „nationaler" Kunst verbunden sein — im Gegenteil, da uns die Gegenwart solch ganz große Kunst vorzuenthalten scheint, sind wir für den Reiz, den das Kolorit fremden, sich dem Exotischen nähernden Volkstums gewährt, besonders empfänglich und dürfen uns ihm auch unbedenklich hingeben. Zwei Momente sind es nun vor allem, die in eigentümlicher Weise individuelle und überindividuelle Eigenschaften verbindend, den Gegensatz zwischen de Falla und Slavenski zu einem besonders charakteristischen machen. De Falla ist Angehöriger eines Volkes von jahrhundertealter hoher Kultur und steht selbst auf der Mittagshöhe des Lebens. Slavenski entstammt einem Volk, das ohne freilich jemals kulturlos gewesen zu sein, dennoch stets nur an der Peripherie hoher Kulturen lebte und erst jetzt den Anschluß an diesen Strom zu gewinnen versucht; er selbst ist noch jung und hat, wenn auch vielleicht seinen Weg, doch noch nicht seine endgültige Form gefunden. So finden wir also bei de Falla die Merkmale der Reife, Sicherheit und Beherrschtheit der Mittel, die ihm eine alte Kultur in die Hand gab, wie den von Einsicht und Können gleicherweise getragenen Geschmack. Mag auch die artistische Seite seines Werkes manches Gemeinsame mit den französischen Impressionisten haben, der Kern und Wesen desselben ist ganz und gar spanisch. Ob er sich in kleineren oder größeren Formen bewegt, ständig liegt ihm der Rhythmus heimatlichen

Tanzes, der rauschende Gitarrenklang, die an den afrikanischen Orient erinnernde Melismatik im Ohr und sucht Gestalt zu gewinnen. Seine Musik besitzt die gleichsam von der Sonne ausgedörrte strenge Rassigkeit, die schwermütig-stolze Haltung; seine Harmonik ist eigentümlich dunkel getönt und atmet (allen mitteleuropäischen Klangcharakter abstreifend) ganz das herb-berauschende Aroma spanisch-arabischen Wesens. — In eine völlig andere Welt treten wir bei Slavenski. Wohl lebt und webt auch er in der Musik seines Volkes, aber wir sind hier weit entfernt von der beherrschten, melancholisch-stolzen Haltung des Spaniers, hier ist alles ein spontanes Hingeben dem Affekte. Tanz und Lied, bald im träumerischen Versunkensein, bald in der wilden Ekstase des Tanzes, sind die Grundelemente seiner Kunst, ob er sie nun mehr in ihrer Urform gibt oder in höhere Formen einzuarbeiten versucht. Immer wieder finden wir langsam-schwebende Melodien, in oft nachahmender Mehrstimmigkeit wie weiterimprovisiert, oder den aufpeitschenden Rhythmus der Tanzmelodie, häufig auf die Begleitung einer fremden Tonart projiziert, wie wir es schon bei Bartok kennen gelernt haben und was dem primitiv-wilden Wesen dieser Weisen so merkwürdig angemessen ist. Zu dieser ganzen Musik paßt es nun zudem gar nicht schlecht, daß Slavenski noch nicht die endgültige Herrschaft über seine Mittel gefunden hat, daß bei ihm die Manifestierung der Fülle des Daseins im Vordergrund vor ihrer Durchformung steht. Es ist nicht schwer zu sehen, daß die Art seiner größeren Formen noch nichts Zwingendes an sich hat, daß ihn die Freude am Klang zu gelegentlich allzugroßer Massigkeit führt, daß ihn auch mal der „furor balcanicus" so packt, daß uns für unsere mitteleuropäischen Klaviere bange wird. Trotz allen diesen Einwänden geben wir uns dennoch willig dem Zauber solch ganz aus ursprünglichem Volkstum quellender Musik hin, wie sie vielleicht am reinsten und schönsten in den beiden oben zuletzt angeführten Chören in Erscheinung tritt. *H. E.*

*

Joseph Haas: Zwei Kirchensonaten für Violine und Orgel, Op. 62. Schotts Söhne, Mainz.

I. Sonate in F dur. Dieses knappe einsätzige Werk weist in jeder Hinsicht bemerkenswerte Einfachheit und Klarheit des Stiles auf. Formal überrascht es durch die neuartige Verbindung des Durchführungsteils mit der Variationstechnik, als nämlich der Mittelteil das zweite Thema („In dulci jubilo") zweimal regelrecht in seiner ganzen Ausdehnung variiert. Damit wird der Durchführung bewußt ihr dramatisch-dualistischer Charakter genommen; gewiß zum Vorteil der Kirchensonate. Der „Thementeil" bringt als erstes Thema das „Jubilate", als zweites das schon genannte „In dulci jubilo". Die Reprise verzichtet (und kann es ohne Gleichgewichtsstörung) auf die Wiederholung des zweiten Themas. Haas hat hier eine alte Instrumentalgattung (wenn auch in veränderter Gestalt) zu neuem Leben erweckt. Die glückliche Lösung der Form, die lebendige Führung des Melodischen und der edle Klang der Sonate werden ihr bald zu weitester Verbreitung helfen. — II. Sonate in d moll. Noch weniger wie bei der ersten Sonate darf man bei der zweiten die Form mit der der klassischen Sonate vergleichen, von der nur die Dreiteiligkeit — diese aber in einem ganz anderen Sinne — beibehalten ist. Der Begriff Sonate ist hier im alten Sinne eines Instrumentalstückes gedacht, Form und Inhalt rein episch erfaßt. Den Hauptraum nimmt die musikalische Ausgestaltung des „Kyrie eleison" — „Christe eleison" ein. Als „Thema" wird es zweimal in einfacher, übersichtlicher Weise variiert, so daß sich der erste Teil dreiteilig in der harmonischen Fassung d—a—d moll entwickelt. Ihm tritt als Mittelteil (nicht als „Durchführung") das alte herrliche „Es ist ein Schnitter, der heißt Tod" entgegen. Der dritte Teil bringt wieder die dreiteilige Gliederung des ersten Teiles, freilich diesmal mit D—A—D-Dur ins Helle, Zuversichtliche gewendet, auch im Satz lichter, mit kurzen Monologen der Violine. Auch in diese Sonate hört man sich leicht hinein. Das ist alles so echt empfunden, aus wirklich gläubigem Herzen erzeugt, daß Worte der Deutung überflüssig sind. Und welchen Genuß bietet einem der Satz. Wie schön diese ganz unauffälligen (und doch so kunstvollen) Imitationen der Themen, die so frei und selbstverständlich fließen wie ihre köstlichen Urbilder. Jedenfalls ist die instrumentale Musica sacra hier um zwei prächtige Werke bereichert.



Heinrich Urban
(Text siehe S. 92)



Joseph Gabriel Rheinberger
(Text siehe S. 92)

*

Joseph Haas: Unterwegs, Op. 65, sieben Lieder. B. Schotts Söhne, Mainz.

Der Musiker Haas hat mit diesen Gedichten Hermann Hesses einen recht guten Griff getan; viele gleichgestimmte Saiten wurden hier zum Schwingen gebracht. Die ganz charakteristische Note des Haasschen Stiles kommt in diesem Zyklus zum stärksten Ausdruck: die eigene Art seiner Farbgebung, die die Mischfarbe, das Dämmerige bevorzugt (das Lied „Im Nebel" z. B. ist von unerhörter Bildhaftigkeit, man glaubt die Nebelschwaden ziehen zu sehen; bemerkenswert dabei der straffe, gar nicht nebulöse Satz), die merkwürdig grellen Lichter, die manchmal hervorblitzen (das wuchtige „Allein" bietet dafür ein gutes Beispiel), dann im Gegensatz dazu die ganz „simple" Färbung der burschikosen Stücke („Reiselust" und „Reiselied"), deren Kraft freilich im Melodischen und in der bei Haas immer sehr konzentrierten, rhythmischen Gestaltung liegen. Das sind Lieder, die einen durch ihren frohen Mut ebenso in ihren Bann ziehen wie „Allein" und „Entschluß" mit ihren Ausbrüchen. Die Aufgabe, die den Sängern hier gestellt wird, ist groß: der Zyklus ist umfangreich und schwierig. Ich glaube aber, daß er sich ebenso rasch durchsetzen wird wie seine Vorgänger, denen er in vielen Beziehungen überlegen ist.

*

Joseph Haas: Kompositionen für Männerchor, Op. 63, 66, 67.

Haas, der uns hier nach langer Pause mit Männerchören überrascht, ist vorsichtiger zu Werke gegangen als einst Reger, der durch starke Chromatik seine Kompositionen von vornherein der großen Mehrzahl der Chorvereinigungen unzugänglich machte. Chromatisch durchsetzte Linien und enharmonische Rückungen sind ganz vermieden. Der Schwerpunkt ist vom Harmonischen ins Melodische-Rhythmische (nach dem Vorbild der alten a cappella-Kunst) zurückverlegt. Der Chorsatz erscheint in allen Stücken eminent plastisch;

dank Haasens meisterlicher Satztechnik wird keine Stimme zum Füllsel herabgedrückt, in schönem, ungezwungenem, polyphonem Stil hat jede ihr eigenes melodisches Gewicht und Gesicht. Es tut wohl, in der Männerchorliteratur diesen leichten, durchsichtigen, ja graziösen Satz zu finden, der aller Massenwirkung aus dem Wege geht. — Das erste Werk (Op. 63 bei Schott in Mainz erschienen) hat ja bereits in Berlin seine Feuerprobe glänzend bestanden. Diese „Tanzliedsuite" vereinigt fünf altdeutsche Texte, die musikalisch in der Art einer Intrada, Gaillarde, Canzona, Allemande und Giga eingekleidet sind. Man weiß nicht, welchem dieser prächtigen Chöre man den Vorzug geben soll. Sie sind bei aller Leichtigkeit im Satz freilich nicht leicht zu singen, da sie eben eine große „Leichtigkeit" verlangen, und die haben ja nur wenige Chöre. Vielleicht lernen sie es aber daran, denn an diesem Werk kann ein künstlerisch arbeitender Chor nicht vorbeigehen. Die nächsten beiden Werke (Op. 66 bei Tischer und Jagenberg in Köln, Op. 67 bei Schott erschienen) sind größer angelegte Einzelchöre voller Kraft im Ausdruck und reich an melodischer Schönheit. Am meisten in der Linie des Männerchorsatzes liegend der „Vorbeimarsch" Op. 67 Nr. 2), am weitesten über sie hinausgehend Op. 66 Nr. 1 „Steh auf, Nordwind" mit seinen kühnen (aber ganz unimpressionistischen) Linien. Zwischen ihnen das sich mächtig emporschwingende „Morgenlied" (nach Mörike) Op. 66 Nr. 2 und das famose, keck hingeworfene „Wohlauf, ihr liebe Gesellen" Op. 67 Nr. 1. *H.*

*

Hugo Keller: Einfache Uebungen für Stimmbildung zum Gebrauch für Privatunterricht, Gesangvereine und Schulen. Verlag Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig.

In der Kürze liegt die Würze dieses Schriftchens, das so viele Chordirigenten zu Nutz und Frommen ihrer Schutzbefohlenen in die Praxis umsetzen sollten. Der Verfasser bezweckt richtige Anwendung und Ausnützung des Atems und damit auch die Veredlung und Rundung des Chorklanges. *A. K.*

*

G. Cords: Trio für 3 Violinen, Op. 46 und Schülerkonzert für Violine mit Klavier, Op. 47. Beides bei Vieweg G. m. b. H.

Da die Umschau nach Originalstücken für 3 Geigen bald gehalten ist, die Gattung selbst aber sehr wohl verdient, daß sie Pflege erfährt, darf man es wohl begrüßen, wenn sich ein geschickter Musiker, der weiß, was jungen Spielern frommt und wofür sie zu haben sind, für neuen Stoff sorgt. Was die „Schülerkonzerte" anbelangt, so ist diese Gattung nicht ganz mit Unrecht ein wenig in den Verruf gekommen, das vorliegende Stück aber geeignet, den Ruf wieder zu bessern, es vermeidet die landläufig gewordenen Phrasen, paßt sich dem Auffassungsvermögen jugendlicher Spieler an und gibt diesen zugleich die Genugtuung, mit dem Erlernten sich zur Geltung zu bringen.

*

E. d'Albert, Op. 20: Konzert in C dur für Violoncello, übertragen für Viola und Klavier von A. Spitzner. R. Forberg.

Auf seine Wirkung hin im Konzertsaal längst erprobt und auch den Cellisten wohlbekannt, erscheint das 1900 erstmals gestochene Konzert jetzt in einer Ausgabe für die Viola. Soweit nicht Oktavversetzung vorzunehmen war, hat der Bearbeiter sich strengstens an das Original gehalten, auch hat er Befingerung (sit venia verbo!) und weitere Bezeichnung mit größter Genauigkeit vorgenommen, fast, als gälte es, einem noch unsicheren Spiele an die Hand zu gehen und nicht einem auf eigenen Füßen stehenden Solisten. Beim Vortrag mit Orchester mag die in der Tongebung stets beschränkte Viola von dem Begleitapparat stark an die Wand gedrückt werden, bei der Begleitung durch das Klavier wird sie sich besser entfalten können und namentlich bei den Stellen kantilenenhafter Art wird sie sich in ihrem besten Lichte zeigen dürfen. *A. Eisenmann.*

*

Ludwig Donin: Vier Lieder für eine Singstimme und Klavier. Verlag Ludwig Doblinger, Wien.

Auf die reifen, zartsinnigen und durchaus liedmäßigen Schöpfungen dieses sympathischen Komponisten habe ich an dieser Stelle schon einmal hingewiesen. In der Behandlung des Textes (Deklamation u. dgl.) sind sie direkt vorbildlich. *R. Gr.*

*

B. Voldan, Op. 8: Hochzeitssuite für Violine und Klavier. Edition Neubert in Prag.

Fünf Sätze rassiger Musik. Sie zeigt den Zusammenhang mit der tschechischen Volksmusik und hat zugleich jenen virtuosenhaften Einschlag, den man von Werken Sevciks und dessen meisten Landesgenossen her kennt, nur ist sie derber, auch geht sie in der Belastung des Klaviers weiter, als das sonst bei Vortragsstücken üblich ist.

*

Herm. Suter, Op. 23: Konzert in A dur. Ausgabe für Violine und Klavier. Verlag Hug & Cie.

Violinmäßig erdacht und gesetzt von einem (schon nicht mehr unter den Lebenden weilenden) Komponisten, der gesunde, kräftige Gedanken zu verarbeiten hatte und, ohne gerade zu einem ganz eigenen Stil zu gelangen, doch die Vorzüge verschiedener Meister in sich vereinigte. Ein Spieler kann, wenn er inneren Schwung aufbringt, mit diesem Opus Eindruck machen.

*

J. Lewitzky: Ukrainischer Tanz für Violine und Klavier. Verlag für neuzeitl. Kunst, M. Thomas in Magdeburg.

Ein kurzes Dreingabestück von mäßiger Schwierigkeit. Vermeidet Doppelgriffe und geht nicht über die fünfte Lage hinaus. Dilettanten zu empfehlen, wie auch das nachfolgende, technisch noch leichtere Genrestückchen:

J. Kumok, Op. 39: Tscherkessisches Wiegenlied. Kistner u. Siegel.

*

A. Göllner: Menuett für Violine und Klavier. L. Doblinger.

Trägt dem Bedürfnis der Lehrer Rechnung nach Stücken, durch welche sie die Schüler anzumuntern vermögen. Einfachen Charakters. *A. Eisenmann.*

*

Hermann Reutter: Fantasia apocaliptica (Op. 7) und Variationen über das Bachsche Choralllied „Komm süßer Tod" (Op. 15) für Klavier zweihändig. Verlag Schott.

Eine außergewöhnliche Begabung und ein sehr ernster Gestaltungswille wohnt diesen Stücken zweifelsohne inne, die offenbar Busonisches Format erstreben. Sie verlangen einen tüchtigen Klavierspieler. *R. Gr.*

Bücher

Fuhr, Prof. Dr. Karl: Die akustischen Rätsel der Geige. Die endgültige Lösung des Geigenproblems. Für Physiker, Geigenbauer und Musiker. Brosch. Mk. 5.—. Verlag Carl Merseburger, Leipzig. 1926.

Wenn man aus dem obigen Titel entnehmen sollte, daß nunmehr das sichere Rezept zur Verfertigung von Geigen in höchster tonlicher Vollendung angepriesen werde, so würde man mit ganz falschen Voraussetzungen an ein Buch herangehen, das keinem anderen Zwecke entsprungen ist, als dem, der Wissenschaft zu dienen. Wieder im Anschluß an Großmanns Theorie von den harmonisch abgestimmten Platten, gestützt aber auf die Kenntnis bisher nicht bekannt gewordener, einleuchtender Tatsachen, schlägt der Verfasser, um ein wichtiges Problem zu lösen, den Weg ein, den schon der große Physiker Savart eingeschlagen hat. Es ist der Weg, den es den Akustiker zu gehen zwingt. Karl Fuhrs Gedankengang berührt sich auch in manchen Punkten mit den Ansichten Alfred Seifferts, dem wir ja die Entdeckung interessanter Vorgänge an der in Klang versetzten Geige verdanken. Gegenstand der Fuhrschen Experimente war ebenfalls die *spielfertige* Geige. Und da stellte sich nun die sehr einleuchtende Tatsache heraus, daß die Geige nicht nur *einen* Eigenton besitzt, sondern mehrere, ferner lag der Beweis vor, daß sich *nach* dem Zusammensetzen der Geige, also nach dem Zusammenleimen und nach dem Einsetzen des Stimmstockes, die vorher festgestellten akustischen Verhältnisse geändert haben. Das Nachprüfen des Vorhandenseins verschiedener Eigentöne kann auf einfache Weise durch das von Prof. Fuhr angewendete und von ihm beschriebene Verfahren mittels eines Glasstäbchens vor sich gehen. Ein Zweifel an der Existenz dieser Töne ist nicht möglich und auch nicht daran, daß diese Töne auf die Resonanzverhältnisse des Instruments den wichtigsten Einfluß haben. Nach Fuhr findet auch die

Erscheinung der störenden „Wolfstöne" ihre Erklärung in Resonanzvorgängen, und zwar stellen sich die gefährlichen Töne heraus, „wenn ein Holzeigenton zu einseitig ausgebildet ist" — was eine Gleichgewichtsstörung der verschiedenen Schwingungen zur Folge hat. Eingehend mit den Funktionen aller in Betracht kommenden Teile der Geige sich befassend, läßt der Verfasser den ihm aufmerksam folgenden Leser erkennen, daß es bei der, einen eigenartigen, auf empirischem Wege erfundenen Resonanzkörper bildenden Geige wesentlich darauf ankommt, durch Erreichen der richtigen Stärke- und anderer Verhältnisse derartige akustische Bedingungen zu schaffen, daß die Folge davon sich im Entstehen eines vollen, tragfähigen, auf allen Saiten möglichst gleichmäßigen, freien und reinen Tones sich zeigt. Die Homogenisierungstheorie lehnt Prof. Fuhr mit Begründung ab, auch bestreitet er die Möglichkeit, daß mit Hilfe mathematischer Konstruktion einem Geheimnis der alten Italiener auf die Spur zu kommen sei, nach wie vor wird es auf Pünktlichkeit, Geschicklichkeit und weitreichende Fachkenntnisse des Geigenbauers ankommen, auch kann jeder von diesen sein eigenes Tonideal haben, aber bewiesen scheint nun auch, daß bei Beachten der von Karl Fuhr aufgedeckten gegenseitigen Beziehungen und Beeinflussungen der Holzteile, die beste Uebereinstimmung der Eigentöne gefunden und damit die geeignetste Resonanzbasis geschaffen werden kann. Im übrigen haben wir den Leser auf das Buch selbst zu verweisen, das, wie sein Titel besagt, so gut wie für die Physiker auch für die Geigenbauer und Musiker geschrieben worden ist, schließlich aber auch für den weiten Kreis aller Geigenfreunde, denen daran liegt, sich in gründlicher Weise mit dem Wesen und den Eigenschaften ihres geliebten Instruments vertraut zu machen.

*

Werner Karthaus: Grundlagen einer Musiktheorie, abgeleitet aus psychischen Gesetzmäßigkeiten. Universitätsverlag Rob. Noske in Borna-Leipzig 1925.

Der Verfasser geht aus von der Tatsache, daß das Wesen der Musik geschehende Bewegung zwischen den Tönen ist. Im Gegensatz zu einer vorwiegend physiologisch eingestellten Musiktheorie will Karthaus mittels einer vorwiegend psychologisch orientierten Betrachtungsweise zu einer Erfassung des Gefühlsverlaufs kommen. In diesem Sinn werden die Tonleitern, Akkordverbindungen (Kadenzen), sowie die musikalische Rhythmik und Metrik (Wiehmayers Werk scheint dem Verfasser nicht bekannt zu sein) eingehend behandelt, gelegentlich in Parallelführung zu Kurth. Den Schluß bilden stilkritische Untersuchungen über den kontrapunktischen Stil. Die Abhandlung ist ebenso gründlich wie ausführlich in der Darstellung.

*

Die Finkensteiner Blätter. Ein Liederbuch in monatlicher Folge für Schule und Volk. 1. Jahrg. Heft 3 und 6; 3. Jahrg. Heft 7—9.

Das Kinderlied in der Musikerziehung. Spiellieder und leichte Kinderlieder in zweistimmigen Sätzen, zum Teil mit begleitenden Instrumenten. Herausgegeben von Walter Hensel im Bärenreiter-Verlag zu Augsburg.

*

Karl Gustav Fellerer: Beiträge zur Musikgeschichte Freisings von den ältesten christlichen Zeiten bis zur Auflösung des Hofes 1803. Verlag des Freisinger Tagblattes 1926.

Freising war im Mittelalter das südbayerische Kulturzentrum, später der Zeuge von fürstlicher Kunstliebe. Die Säkularisation hat auch hier wie so vielerorts oft die wertvollsten Dokumente vernichtet. Trotzdem weiß Fellerer sehr viel Interessantes über Freisings musikalische Vergangenheit zu berichten. Gerade solche lokalhistorische Forschungen, bei denen es möglich ist, auch weniger bedeutende Einzelheiten zu würdigen, haben ihren nicht zu unterschätzenden Wert für den Einblick in das alltägliche Musiktreiben einzelner Städte und Länder, wenn sie auch weniger form- und stilgeschichtliche als mehr kulturgeschichtliche Aufschlüsse vermitteln. *A. K.*

*

Wilhelm Stahl: Franz Tunder und Dietrich Buxtehude. Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.

Die mit trefflichen Abbildungen geschmückte Veröffentlichung nennt sich bescheidenerweise einen biographischen Versuch. Wohl könnte man von einem Versuch sprechen angesichts mancher nicht zu lösender Einzelfragen — das liegt aber in der Natur der weit zurückliegenden Geschehnisse. Die vorliegende Abhandlung stellt vielmehr ein gründliches, wissenschaftlich hochstehendes Unterfangen dar, in das Einblick zu nehmen nicht bloß dem Wissenschaftler, sondern jedem Organisten sich wohl lohnt. *R. Gr.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Die Oper in *Leningrad* wird diesen Winter mehrere deutsche Werke aufführen; außer Alban *Bergs* „Wozzek", der zum erstenmal aufgeführt wird, werden Fidelio, Meistersinger und Rosenkavalier neu einstudiert.

— Waldemar v. *Baußnern* hat ein neues Werk für Männerchor mit Orgelbegleitung nach dem Gedicht Hermann Hesses „Der Pilger" geschrieben. (Das Werk erscheint im Westdeutschen Chor-Verlag, Essen.)

— Lothar *Windsperger* hat eine große „Missa Symphonica" für gemischten Chor, Soli, Orchester und Orgel vollendet. Die Uraufführung hat sich Generalmusikdirektor Weisbach in Düsseldorf für Anfang nächsten Jahres gesichert.

— Philipp *Jarnach* hat ein neues Orchesterwerk „Morgenklangspiel" beendet. Die Uraufführung findet unter Wilhelm Furtwängler im Gewandhaus in Leipzig Anfang November statt.

— Hans *Pfitzner* hat soeben eine Komposition „Lethe" nach einem Gedicht von C. F. Meyer für eine Baritonstimme und Orchester Op. 37 vollendet. (Das Werk wird bei A. Fürstner, Berlin, erscheinen.)

— Kurt *Kerns* (Wien-Leipzig) Klaviersextett (für Klarinette, Horn, Streichtrio und Klavier), das vom Gewandhausquartett zur Uraufführung gebracht wurde, ist nunmehr nach zahlreichen, erfolgreichen Aufführungen auch vom Dresdener Tonkünstlerverein zur Erstaufführung angenommen worden.

— Julius *Weismanns* Klaviertrio Op. 77, „Traumspiele" Op. 76 und Tagore-Lieder „Der gelbe Vogel" fanden bei einem Weismann-Abend im Kölner Tonkünstlerverein starken Beifall.

— Am Landestheater in Gotha gelangte Robert *Hernrieds* Neubearbeitung der Wolfsschluchtszene im „Freischütz" zur reichsdeutschen Uraufführung. Es handelt sich dabei um Verwendung neuer, nach Motiven der Wolfsschluchtszene komponierter Secco-Rezitative und eine Verwandlung der Sprechrolle des Samiel in eine Baßpartie. Die Gothaer Blätter rühmen das Unaufdringliche der Bearbeitung, die sich dem Werke organisch einfügt.

— Prof. Alfred *Sittard* ist auf den großen Erfolg seiner Januarkonzerte hin von der Russisch-Philharmonischen Gesellschaft zu einer zweiten Serie von Orgelkonzerten in Moskau und Leningrad eingeladen worden.

— Der Tenorist Tino *Pattiera* ist von der nächsten Spielzeit an der Berliner Staatsoper auf drei Jahre für je acht Monate verpflichtet worden.

— Der Oberregisseur der Frankfurter Oper, Dr. Lothar *Wallerstein*, ist für eine Reihe von Jahren an die Wiener Staatsoper verpflichtet worden.

— Das *Akademische Orchester* der *Universität Berlin* folgte in der letzten Oktoberwoche den Einladungen musikliebender Kreise der Ostmarken und besucht Königsberg, Tilsit, Insterburg, Allenstein, Elbing, Schneidemühl und Danzig. Dirigent ist der Weimarer Generalmusikdirektor Dr. Ernst *Praetorius*. Als Solist hat sich für die ganze, der deutschen Sache und Kultur dienende Fahrt der bekannte Geiger Prof. Georg *Kulenkampff* zur Verfügung gestellt. Zur Aufführung kamen große Orchesterwerke von Beethoven, Wagner, Brahms und Bruckner. Von dem aus Elbing stammenden Komponisten Georg Vollerthun bringt das Orchester das Vorspiel zum dritten Akt der Musiktragödie „Island-Saga", dem ein für Konzertaufführungen geeigneter Abschluß gegeben worden ist.

— Generalmusikdirektor Fritz *Busch* wurde von der Rich.-Wagner-Vereinigung Amsterdam eingeladen, dort mehrere Festvorstellungen des „Tannhäuser" mit deutschen Solisten und dem Konzert-Gebouw-Orchester zu dirigieren.

UNTERRICHTSWESEN

— Als Hochschullehrer wurden an das *Dresdener Konservatorium* berufen Prof. *Grundmann* für Orgelbaukunde und Musikgeschichte, sowie Maria *Stenz-Gmeindl* für Harfe.

— Robert *Hernried* wurde als Lektor für Musikgeschichte an das Sternsche Konservatorium in Berlin berufen.

— Kapellmeister Fritz *Mahler*, zuletzt am Neuen Theater in *Mannheim* tätig, wurde an die dortige *Hochschule für Musik* als Leiter der Opernschule verpflichtet.

— Egon *Wellesz* ist als Lehrer an die städtische *Hochschule für Musik* in *Mannheim* berufen worden. Er wird Uebungen über Stilfragen der Oper und musikalische Formenlehre abhalten.

— An die *Stuttgarter Hochschule für Musik* wurde als Dozent für Theatergeschichte und Literatur Dr. W. E. *Schäfer* berufen; als Lehrer für Oboe wurde Willi *Krümmling* vom Landestheaterorchester verpflichtet.

— Dem Lehrer an der *Akademie der Tonkunst* in *München*, Dr. Emanuel *Gatscher*, wurde für die Dauer seines Wirkens an der Anstalt der Professortitel verliehen.

— Die *Arbeitswoche* für *Tonica Do-Lehrer* fand Anfang Oktober in *Wernigerode* unter reger Beteiligung statt.

GEDENKTAGE

— Am 21. November feiert Adolf *Rebner*, der bekannte Frankfurter Violinspieler, seinen 50. Geburtstag. Seine Ausbildung erhielt er bei Grün am Wiener Konservatorium und bei Marsick in Paris. Seit 1896 lebt R. in Frankfurt, wo er am Hochschen Konservatorium Nachfolger Heermanns wurde. Als Solist wie als Führer des nach ihm benannten Quartetts errang sich R. im In- und Auslande große Erfolge; vorübergehend war er auch Konzertmeister an der Frankfurter Oper.

— Am 21. November vor 25 Jahren fand in *Dresden* die Uraufführung von Rich. *Strauß'* Oper „Feuersnot" statt.

— Am 24. November ist der 25. Todestag von Heinrich *Urban*, dem Berliner Komponisten und Lehrer an Kullaks Akademie. Zu seinen Schülern zählte u. a. Siegfr. Ochs und Paderewski. Er war 1834 in Berlin geboren und erhielt seine Ausbildung besonders durch Hub. Ries, Laub und Hellmann. Er schrieb eine Sinfonie, Ouvertüren, ein Violinkonzert, Violinstücke, Lieder usw.

— Auf den 25. November fällt der 25. Todestag von Joseph *Rheinberger*, dem bekannten Komponisten und Kontrapunktlehrer. Geboren am 17. März 1839 zu Vaduz (Liechtenstein), zeigte sich seine musikalische Begabung frühzeitig. Seine hauptsächliche Ausbildung erhielt er an der kgl. Musikschule in München, an welcher Anstalt er auch zeitlebens als Theorielehrer tätig war. 1887 wurde er Dirigent des kgl. Kapellchores. Rh. genoß als Komponist wie als Lehrer gleich hohes Ansehen, die sich in der ersten Eigenschaft hauptsächlich auf sein eminentes kontrapunktisches Können bezog. Er hinterließ eine große Anzahl von Werken auf allen Gebieten, Orchester- und Kammermusikwerke, Opern, Ouvertüren, Messen, Chöre usf. Eine besondere Schätzung erfuhren darunter seine Orgelwerke.

— Am 26. November wird Franz *Gräflinger*, der hauptsächlich durch sein Bruckner-Buch bekannte Musikschriftsteller, 50 Jahre alt (siehe Aufsatz in diesem Heft).

— Am 29. November wird Waldemar *v. Baußnern* seinen 60. Geburtstag feiern (siehe Aufsatz in diesem Heft).

TODESNACHRICHTEN

— In *Dresden* starb Kammervirtuose Prof. Eduard *Biehring*, der ausgezeichnete Oboenspieler und Lehrer dieses Instruments.

— In Italien starb Angelo *Masini*, einst der berühmteste Tenor Italiens, der bei der Uraufführung von Verdis Requiem die Tenorpartie sang, im Alter von 82 Jahren.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Der *Magistrat Berlin* hat unter acht berühmten deutschen Bildhauern einen engeren *Wettbewerb* für ein *Beethoven-Denkmal* ausgeschrieben, das am 100. Todestag des großen Tondichters auf dem Bülow-Platz in Berlin enthüllt werden soll. Die eingegangenen Entwürfe sind jetzt im Bürgersaal des Berliner Rathauses der Oeffentlichkeit zugänglich gemacht worden. Den Preis hat keiner der eingeladenen Wettbewerber errungen.

— Im neuesten Heft der vom Börsenverein der Deutschen Buchhändler herausgegebenen Zeitschrift „Das Deutsche Buch" gibt Prof. Dr. Wilhelm *Altmann*, Berlin, einen Ueberblick über die wichtigste Literatur zur „Biographie von Tonkünstlern" aus den letzten fünf Jahren. Im Zusammenhang mit diesem Artikel erscheint im gleichen Heft eine Bibliographie „Musiker" desselben Gelehrten, die einen Ueberblick über wichtige Biographien, Briefe, Memoiren aus den Jahren 1922—1926 gibt.

— In der Erkenntnis, daß die *Deutsche Theaterausstellung Magdeburg 1927* eine Aufgabe des gesamten deutschen Kulturkreises ist, hat der Verband Schweizerbühnen beschlossen, daß die *Schweizer Theater* sich kollektiv an der Deutschen Theaterausstellung beteiligen. Dem Verband Schweizerbühnen liegt — wie er erklärt — daran, auf der Magdeburger Ausstellung ein möglichst geschlossenes Bild schweizerischen Bühnenlebens zu geben, in dem alles Museumhafte ausgeschlossen sein soll.

— Die Stadt *Zwickau* hat einen beträchtlichen Teil des Nachlasses *Robert Schumanns* aus dem Besitz Marie Schumanns, der in Interlaken lebenden Tochter des Meisters, angekauft und dem dortigen *Schumann-Museum* überwiesen. Die aus etwa 1200 Nummern bestehende Sammlung umfaßt Handschriften, Briefe, Bilder, Skulpturen und allerlei sonstige Reliquien, sowie die Bibliothek und Möbelstücke Schumanns.

— Da bekanntlich die berühmten italienischen Sänger mehr an den Bühnen Londons und der beiden Amerika aus leicht ersichtlichen Gründen zu finden sind als an den Bühnen ihres Heimatlandes, so regte vor einiger Zeit die römische faszistische Zeitung „Tribuna" an, für italienische Opernsänger eine Art Dienstpflicht einzuführen, die die berühmten Sterne zwingt, jährlich eine Reihe von Gastspielen zu einem mäßigen Honorar zu geben, da ihr Vaterland „zu arm ist, sie auf amerikanische Weise zu bezahlen".

— Das finanziell bedrängte *Mainzer Stadttheater* hat einen staatlichen Zuschuß von 170 000 Mk. erhalten.

— Der *Eisenacher Bach-Verein* hat an die Deutsche Bach-Gesellschaft die Bitte gerichtet, das sogenannte Kleine Bach-Fest 1927 in Eisenach abzuhalten.

— Kapellmeister August *Richard* (Heilbronn) teilt uns im Anschluß an den in Heft 2 dieses Jahrgangs erschienenen Aufsatz über Lortzing mit, daß er im Jahr 1899 Lortzings „Regina" in einer neuen Bearbeitung von G. Kruse am Stadttheater zu Stettin mit mäßigem Erfolg, in den Jahren 1904—1906 dessen „Opernprobe" am Hoftheater zu Weimar mit bestem Erfolg und zahlreichen Wiederholungen dirigiert habe.

— Der *Allgemeine deutsche Musikverein* wird, einer Einladung der Stadt *Krefeld* folgend, sein nächstjähriges Tonkünstlerfest in dieser wiederbefreiten rheinischen Stadt abhalten.

— In Berlin fand die Vorführung eines neuen Gitarre-Spielapparates „Guitarola" statt, der ermöglicht, jeden Akkord durch einen einfachen Hebelgriff zu greifen.

*

Berichtigung. In dem in Heft 1 dieses Jahrgangs erschienenen Aufsatz von O. Janowitz „Das Problem der erotischen Moral bei Richard Wagner" muß es auf Seite 6, letzte Spalte, Zeile 8 von unten, heißen: „Jessie, Mathilde und Cosima" an Stelle von „Jessie, Minna und Cosima".

Bezugsbedingungen

Vierteljährlich 6 Hefte mit Musik- u. Kunstbeilagen RM. 4.—. Einzelheft RM. —.80. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und die Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag einschl. Versandgebühr im Inland RM. 4.50, nach dem Ausland RM. 5.—. Postscheck-Rechnung Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart Nr. 2417.

*

Anzeigen-Preise

Die viergespaltene Nonpareille-Zeile RM. —.50. 1/1 Seite RM. 170.—, 1/2 Seite RM. 90.—, 1/4 Seite RM. 47.50, 1/8 Seite RM. 25.—, 1/16 Seite RM. 14.—. Bei Wiederholungen Rabatt. Anzeigen-Annahme durch den Verlag

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart

NEUE MUSIK-ZEITUNG

48. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1927 Heft 5

Hermann Goetz

Biographisches und Stilkritisches zur Erinnerung an seinen 50. Todestag von BRUNO WEIGL (Brünn)

„... Ich bitte nochmals alles Persönliche nur in den allgemeinsten Umrissen zu geben und die Hauptsache in die Besprechung meiner Werke zu legen." So schrieb H. Goetz an seinen besten Freund Ernst Frank[1] nach Mannheim, der von der Redaktion des Musikalischen Wochenblattes in Leipzig aufgefordert worden war, einen Artikel über Goetz zu schreiben. Und unmittelbar vorher (8. Februar 1876) ging ein Schreiben von Goetz an den Chefredakteur jenes musikalischen Fachblattes E. Fritsch (der sich schon öfter wegen biographischen Materials an diesen Künstler gewendet hatte) nach Leipzig ab, das Aehnliches, wenn auch mit eindringlicheren Worten zum Ausdruck brachte und mit den Worten schloß: „Was geht's das Publikum an, daß ich krank bin und ein armer Teufel? Wenn *ich selbst* die Not des Daseins vergessen kann während des Schaffens, warum braucht das Publikum was davon zu wissen, dem ich nichts geben möchte als Freude und wohltuende, das Herz erhebende Empfindungen? . . ."

Aus diesen Worten ist zu sehen, wie Goetz die Oeffentlichkeit scheute und wie empfindlich er wurde, wenn man auf sein hartnäckiges, tückisches, stetig an seinem Lebensnerv zehrendes Lungenleiden (dessen Vorboten sich schon im Jünglingsalter gezeigt hatten) zu sprechen kam. Er wollte kein Mitleid; er wollte vielmehr seine öffentliche Anerkennung einzig und allein seinen Werken zu verdanken haben, die er mit Aufbietung aller seiner, wenn auch schwachen körperlichen Kräfte schuf. Diesen Wunsch wußte man zu Lebzeiten dieses Künstlers zu respektieren, so daß das Publikum tatsächlich neben ausführlichen Besprechungen seines kompositorischen Schaffens und Hinweisen auf seine Werke nur ganz spärliche Nachrichten über das Leben Goetzens zu lesen bekam. Auch hier sollen seine Lebensdaten womöglich kurz und zum großen Teil in jenem Umfang wiedergegeben werden[1], wie ihn Goetz selbst in einer Skizze für das musikalische Wochenblatt bezw. für E. Frank bestimmte und in seinen Briefen an seinen Jugendfreund Collin sowie an seinen ersten Lehrer Louis Köhler in Königsberg verlautbarte.

Goetz wurde am 7. Dezember 1840 zu Königsberg geboren. Von seinen Eltern „zu einem gelehrten Beruf bestimmt", bezog er „nach absolviertem Gymnasium im Jahre 1858 die Universität" seiner Vaterstadt, „um Mathematik zu studieren". — Nun folgen wir wörtlich seinen eigenen Aufzeichnungen: „Ich hatte von klein auf lebhafte Neigung zur Musik, und zwar dachte ich von einem sehr zarten Alter an die Komposition einer Oper als Ideal meiner Wünsche; daneben hatte ich aber durchaus keinen sehr methodischen Unterricht und war volle siebzehn Jahre alt, bis ich nach eigenem Entschluß und nach eigener Ueberlegung zu einem tüchtigen Lehrer kam, zu Louis Köhler. Dieser übernahm dann, so gut es ging, meine gesamte musikalische Erziehung für Klavierspiel und Harmonielehre, und im übrigen mußte ich mir selber helfen. Auch damit ging es nicht so übel. Königsberg hat von jeher ein reges dilettantisches Leben gehabt, und sobald man von meinen musikalischen Leistungen wußte, wurde ich in verschiedene musikalische Kreise gezogen und zum Dirigenten derselben gemacht. In diesen Kreisen . . . wurden dann unter meiner Direktion die klassischen Opern einstudiert; und ich war noch nicht zwanzig Jahre alt, so hatte ich unsere klassische Opernmusik, namentlich die Mozartschen Opern, so bis ins kleinste in mich aufgenommen, wie man das eben nur beim Einstudieren erreicht. Natürlich gab es auch eine Menge Kompositionsversuche, da alle meine Lieder usw. sofort gesungen wurden. Auch an Orchesterpartituren wagte ich mich. Berlioz' berühmtes Werk über Instrumentation wurde mit Heißhunger verschlungen und meine erste Partitur war eine Uebertragung von Beethovens Klaviersonate in D dur für Orchester. Auch einige Nummern einer komischen

[1] Ernst Frank (1847—1889) war zu Zeiten, als Goetz mit ihm bekannt wurde, Hofkapellmeister in Mannheim. Er galt als ausgezeichneter Musiker und Dirigent, dessen reproduzierendem Schaffen noch heute mit großer Achtung begegnet wird; seine kompositorischen Schöpfungen, über die er Goetz stets nur mit größter Bescheidenheit — oft nur in einem Postskriptum — berichtete, haben ihn nicht überdauert.

[1] Ausführlichere biographische Daten enthält der von demselben Verfasser anläßlich der Erinnerung an den 30. Todestag von Goetz geschriebene Artikel im 28. Jahrgang der N. M.-Z. Heft Nr. 5 und 6.

Oper existieren aus jener Zeit. Dennoch fühlte ich durch alle diese Experimente hindurch, daß ich noch unendlich viel zu lernen hatte; und sobald ich mit meinen Eltern wegen meines Musikstudiums einig war, zog ich nach Berlin mit dem festen Entschluß, alles zu lernen, was ich lernen könne ... In Berlin [1] habe ich die Direktion und Partiturspiel bei J. Stern, Klavierspiel bei Bülow und Komposition nebst Kontrapunkt bei Hugo Ulrich gelernt; dem Letzteren, der leider nicht mehr am Leben ist [2], bin ich besonders dankbar."

Aus einem vom 6. Februar 1868 datierten, an den ihm befreundeten Superintendenten Collin [3] gerichteten Schreiben erfahren wir die Fortsetzung der Lebensereignisse Goetzens bis zum Jahre 1868: „Im Sternschen Konservatorium in Berlin war ich eineinhalb Jahre, blieb aber dann noch über ein Jahr in Berlin. Endlich im Sommer 1863 nahm ich die Organistenstelle in Winterthur [4], wo ich also diesen Sommer fünf Jahre bin. Ich glaube auch nicht, daß ich so bald von hier fortgehe. Aeußerlich bietet meine Stelle so manche Vorteile, die ich kaum anderswo finden würde, und die ich bei meiner andauernden Kränklichkeit kaum entbehren kann. Ich habe ein fixes Gehalt von 1000 Frs., so viel Stunden, als ich bequem geben kann, von denen mir jede mit 4 Frs. bezahlt wird; denn wenn Winterthur auch nur 8000 Einwohner zählt, so ist es im Verhältnis dazu doch auffallend wohlhabend. Dabei hat es eine reizende Lage, eine äußerst gesunde Luft und überaus regen Eisenbahnverkehr nach allen Richtungen ... Dadurch ist man in Winterthur nicht so ganz abgeschnitten, als man sich sonst vorstellen könnte. Erst vor acht Tagen war ich zu einem Konzert nach Schaffhausen engagiert, und die ganze Affaire kostete nebst Probe genau 24 Stunden. In Basel war ich vergangenen Winter, als Bülow dort wohnte, im ganzen fünf- oder sechsmal, und in Zürich pflege ich, wenn ich nur gesund bin, kein irgend interessantes Konzert zu versäumen, kam auch jedesmal denselben Abend noch nach Hause. Daß ich im Sommer die schöne, herrliche Schweiz nach fast allen Richtungen durchstreift habe, und daß Kuraufenthalte in den Alpen noch das Beste sind, was ich für meine Lungen verlangen kann, ist Dir auch begreiflich. So muß ich mich schon trösten über das Viele, was mir freilich auch fehlt und was man eben nur in größeren Städten haben kann, vielseitige künstlerische Anregung und dgl. ... Und um mich noch mit mehr Glück über diese Entbehrungen trösten zu können, steht mir darin seit fünf Wochen ein liebes kleines Mädchen in Winterthur bei, mit der ich mich am 1. Januar 1868 verlobt habe [1] ..."

Daß der Mangel an künstlerischer Anregung und die verhältnismäßig geringen Verdienstmöglichkeiten in einer Provinzstadt Goetz, der inzwischen seine erste Oper „Der Widerspenstigen Zähmung" beendet hatte, bald doch nicht mehr befriedigten, ist in einem an seinen Königsberger Lehrer Louis Köhler gerichteten Schreiben vom 8. Mai 1872 zu entnehmen: „... Meine Stellung in Winterthur genügte mir von Jahr zu Jahr weniger; es geht wohl den meisten Künstlern so in einer kleinen Stadt. Dann fing ich an, in Zürich Klavierstunden zu erteilen. Bald hatte ich in Zürich mehr zu tun als in Winterthur und fand dort einen viel dankbareren Boden. Jetzt siedelte ich mit meiner Familie ganz nach Zürich über, behielt aber eine Anzahl Stunden und die Organistenstelle in Winterthur bei. So mußte ich allwöchentlich vier Tage in Zürich und drei Tage in Winterthur sein. Schreckliches Dasein! Allmählich aber konnte ich meinen Aufenthalt in Winterthur immer mehr reduzieren, demissionierte für vergangene Ostern auch für die Organistenstelle, und jetzt habe ich wieder ein ungeteiltes Daheim, ein Ding, das Menschen von zweifelhafter Gesundheit nicht genug schätzen können ..."

Die in den Goetzschen Briefen enthaltenen Aufzeichnungen bedürfen zu ihrer Ergänzung nur mehr weniger Daten. Im Sommer des Jahres 1873 unternahm der Künstler, nachdem ein Jahr zuvor seine

[1] Am Sternschen Konservatorium.

[2] Gestorben 1872 in Berlin.

[3] Sehr musikverständiger Jugendfreund von Goetz. Studierte zur selben Zeit wie Goetz an der Universität in Königsberg (Theologie).

[4] Ueber die Anstellung Goetzens als Organist in Winterthur schrieb mir Prof. Carl Reinecke unter anderem am 18. Juli 1905: „... Meine verstorbene Frau, geb. Scharnka, hatte Goetz in Berlin kennen gelernt und bat mich, demselben durch Empfehlungen dazu zu verhelfen, daß er, der brustschwach sei, eine Anstellung in einem milderen Klima fände. Da verließ im Jahre 1863 Theodor Kirchner seinen langjährigen Aufenthalt Winterthur und ich nahm die Gelegenheit wahr, um an den dortigen angesehenen Musikverleger Rieter-Biedermann zu schreiben und ihm Hermann Goetz aufs Wärmste zu empfehlen. Zu meiner größten Freude war mein Schritt von Erfolg begleitet und Goetz ward Organist in Winterthur ...".

[1] Laura Goetz, geb. Wirth (geb. 1845) war eine begabte, in Winterthur ansässig gewordene Zeichnerin von großer Schönheit, die sich mit Goetz am 1. Januar 1868 verlobte und mit ihm am 22. September 1868 durch den mit Goetz eng befreundeten I. V. Widmann (dem späteren Dichter des Textes zur „Widerspenstigen Zähmung") in der kleinen Kirche zu Veltheim getraut wurde. Acht Jahre hindurch war sie mit Goetz in glücklichster Ehe verbunden, und nur ihrer in seltenem Maße aufopfernden Pflege ist es zu verdanken, daß Goetz nicht schon früher seiner Krankheit erlegen ist.

erste Oper „Der Widerspenstigen Zähmung“ durch Hans von Bronsart aus technischen Gründen für Hannover abgelehnt wurde, eine Reise zu seinen Eltern nach Königsberg und besuchte auf der Hinreise Levi, den künftigen Kapellmeister der Münchener Oper; da auch dieser eine Uraufführung der „Widerspenstigen“ aus ähnlichen Gründen wie Bronsart ablehnte, wandte sich Goetz über Anraten seines ehemaligen Lehrers Hans von Bülow an den Hofkapellmeister Ernst Frank in Mannheim. Am 3. Juli 1873 spielte er diesem seine Oper vor, und Frank war derart begeistert von dem Werke, daß er es zur Uraufführung in Mannheim durchzusetzen versprach. Am 11. Oktober ging die Oper tatsächlich mit einem derart nachhaltigen Erfolg in Mannheim über die Bretter, daß sowohl die Hofoper in Wien als auch noch zwölf andere deutsche Bühnen, darunter Berlin, von Goetz das Aufführungsrecht erwarben.

Kurz nach der Uraufführung der „Widerspenstigen“ begann Goetz seine zweite und letzte Oper „Francesca da Rimini“ zu schreiben, die er aber nur als Torso der Nachwelt hinterlassen konnte. Bei dem Vorsatz, den letzten Akt zu instrumentieren, schlug ihm der Tod die Feder aus der Hand. Er starb am 3. Dezember 1876 und hinterließ als mündliche testamentarische Verfügung, daß Brahms den letzten Schliff an der Musik, Frank jenen an der Instrumentation der Oper vornehmen möge; außerdem ermächtigte er Frank, den dritten Akt derselben in seinem Sinne in Partitur zu setzen. — Frank hatte sich seiner Aufgabe in hingebungsvollster und selbstlosester Weise entledigt; Brahms hingegen begnügte sich, Franks Arbeit gutzuheißen und bei der Uraufführung der „Francesca“ (durch Frank in Mannheim) zugegen zu sein.

Nachdem nun alles Wissenswerte aus dem Leben von Goetz mitgeteilt wurde, mögen in der Folge dessen Werke, sowie deren Stil einem eingehenden Kriterium unterzogen werden, wobei konstatiert werden soll, welche von den verschiedenen Schöpfungen sich auch noch heute — 50 Jahre nach seinem Tode — als lebendige Wahrzeichen seines Schaffens erhalten haben und fortwirkend geblieben sind inmitten von jenen musikalischen Strömungen, die die Gegenwart beherrschen.



Hermann Goetz

Goetz war Romantiker in umfassendster Bedeutung des Wortes. Seine Art, die auf Schumann gestellt ist und sich melodisch und harmonisch von der weichen, stets weiblichen, sentimentalen Ausdrucksweise Mendelssohns beeinflußt zeigt, ringt inmitten der über seiner Kunst stehenden Einflüsse nach Persönlichkeit. Seine Art wurde auch damals persönlich empfunden und als solche stets besonders gewertet. Heute jedoch, da uns viel mehr als ein halbes Jahrhundert von den typischen Vertretern der Romantik trennt, verwischen sich die differenzierten Merkmale des Stiles jedes einzelnen künstlerischen Individuums jener Zeit immer mehr und die romantische Kunst lebt nur als großes Ganzes vor unseren Augen auf, mögen nun ihre Vertreter Schumann, Mendelssohn oder Goetz geheißen haben. In allen Künstlern jener Epoche ist der gleiche Antrieb, das gleiche Ziel vorhanden: *Der Romantik zu dienen.* Ob es nun dieser oder jener auf diese oder jene Weise zustande brachte, empfindet der heutige Kunstbetrachter als vollkommen nebensächlich, im Gegensatz zum Forscher, der wohl auf die genaue Auseinanderhaltung des Eigenartigen jedes einzelnen schaffenden Individuums Rücksicht zu nehmen gezwungen ist. Für uns ist somit Goetz gleich Schumann, gleich Mendelssohn, gleich allen übrigen namhaften Vertretern der Romantik geworden und nur die diese Stilperiode stützenden Hauptwerke sind für unsere Betrachtung maßgebend geblieben: Für Schumann ein Teil seiner Klavierwerke, für Mendelssohn die Sommernachtstraum-Ouvertüre, für Goetz die Oper „Der Widerspenstigen Zähmung“[1]. — Noch verständlicher wird diese Tatsache dann, wenn man bedenkt, welche Stilwandlungen die Musik in dem letzten halben Jahrhundert durchgemacht hat. Der eigentlichen Romantik folgte unmittelbar die Neuromantik der Wagner, Bruckner und Wolf, die ihre Krise in Wagners „Tristan“ überwand. Dann streifte die musikalische Stilentwicklung den Naturalismus eines Richard Strauß und die Barock-Renaissance eines Max Reger, um dann bei dem romanischen Impressionismus einen kurzen Halt zu machen. Heute sind wir auf

[1] Die Bühnen-Romantiker Weber, Marschner, der junge Wagner etc. sind gar nicht in den Kreis der oben stehenden Betrachtung mit einbezogen worden.

eine schlechtweg als Expressionismus bezeichnete Kunst eingestellt, eine Kunst, die der Musik wiederum ganz neue Bahnen zuweist. In welcher Art diese neue Kunst ihren Ausdruck gefunden hat, kann hier nicht erläutert werden. Zum Verständnis der gegenwärtigen Einstellung auf Goetz sei nur bemerkt, daß ein Großteil des Expressionismus erbittertster Gegner der Romantik geworden ist. Um diesen Gegensatz energisch zu betonen, hat er sogar barbarische, zynische, alles Gefühlsmäßige vermeidende Elemente auf sein Panier geschrieben, um damit seine restlose Abkehr von der Romantik zu dokumentieren. Was bedeutet nun für eine mit einer derartig entschiedenen Gegnerschaft für die Romantik erfüllte Zeit ein Durchschnittswerk von Goetz, Schumann, Mendelssohn oder dergleichen? Es wird überlebt empfunden und verurteilt, nicht etwa aus dem Grunde größerer oder geringerer Kunstwertigkeit, sondern einzig und allein darum, weil sein Ausdruck das Kainszeichen der Romantik trägt.

Von dieser Gegnerschaft sind nur jene Schöpfungen unberührt geblieben, die sich aus der Entwicklungslinie der Musikgeschichte nicht streichen ließen. Sie stehen über jeder Stil-Partei und sind mit dem historischen Geschehen so innig verknüpft, daß sie sich nicht übergehen lassen. Eines von diesen hervorragenden Werken ist die Oper „Der Widerspenstigen Zähmung" von H. Goetz. Wohl durchtränkt von Romantik vom ersten bis zum letzten Takt, ist sie jedoch für ihre Zeit charakteristisch, typisch geworden, und zwar ein Typus ersten Ranges, der ebenso untilgbar geworden ist, wie Wagners „Meistersinger" und „Tristan", wie Bruckners Sinfonien, Wolfs Lieder etc. Denn alle diese Werke, die „Widerspenstige" mitinbegriffen, tragen Ewigkeitswerte in sich, an denen weder ein veränderter Zeitgeschmack, noch eine ganz neue Einstellung zur Musik etwas zu ändern vermag.

Die Oper „Der Widerspenstigen Zähmung" ist wohl über alle deutschen Bühnen gegangen, ist allbekannt, hat überall entzückt und ihre stürmischen und gedämpften Erfolge davongetragen, so daß es überflüssig erscheint, sich abermals über ihren reichen Schatz an köstlichen musikalischen Einfällen auseinanderzusetzen. Dagegen wird es interessieren, Urteile namhafter Persönlichkeiten über diese Oper zu hören, die alle darin übereinstimmen, daß sie zwar ein stilles, aller künstlichen Aufmachung fremdes Werk, desto höher aber dank ihrer ausgezeichneten musikalischen Qualitäten einzuschätzen ist.

Ernst Frank, Goetzens bester Freund, der der Erste war, der die musikalischen Schönheiten der Oper in umfassendstem Maße zu werten verstand, schrieb an Goetz gelegentlich der Erstaufführung derselben an der Hofoper in Wien: „. . . Die Widerspenstige ist hier keine Kassenoper und wird's nirgends sein. Nichts wirklich Gutes in diesem Genre kann Kassa machen. Weder Fidelio, noch Figaro, noch die Weiße Dame noch der Domino! . . . Aber diese ganze Kategorie von Opern, die auf Ballett und Dekorationen so gänzlich verzichten, ist nicht gerade ‚Zugoper'! Die einzigen guten Opern, derart Zauberflöte, Stumme, Oberon, Tell, Freischütz: Die machen Kassa! Faust nicht zu vergessen. Aber bedenk, was die alles bieten! Euryanthe, Barbier, Don Juan etc. sind, wo sie oft gegeben werden, keine Zugstücke! Das ist Meyerbeer und Wagner, die verstehen das Ziehen . . . Hier hat das Werk immer das Haus gefüllt; aber das sieht man schon, eine Kassenoper ist's nicht und soll es nicht sein, und will es auch nicht sein, Gott sei Dank und Lob! Darüber mach Dir keine Sorgen! Das Werk ist lebensfähig im eminentesten Sinne und wird seinen Weg machen! Darüber bin ich ruhig! . . ." Aehnlich schreibt J. Herbeck, der Direktor der Wiener Hofoper, der die „Widerspenstige" selbst dirigierte, knapp vor der Erstaufführung derselben: „. . . Ihr Werk hat mich entzückt, ich kenne keine neue Oper, die ich höher schätzen und mehr lieben könnte als Ihre ‚Widerspenstige' . . . An einen großen Erfolg beim Publikum glaube ich, kann ihn natürlich nicht verbürgen —, das aber ist meine feste Ueberzeugung: Wenn jemand durchfällt — der Komponist ist es nicht, dem das Unglück passieren kann . . ." Weniger zuversichtlich für die Zukunft des Werkes äußert sich, bei rückhaltsloser Anerkennung der musikalischen Schönheiten der Oper, Otto Dessoff, der die Aufführung derselben in Karlsruhe leitete. Er beschließt sein Schreiben an Goetz mit den Worten: „. . . Meine individuelle Ansicht gipfelt in dem Wunsch, die Oper möchte jedesmal vor einem ausschließlich feinen, intelligenten Publikum aufgeführt werden, denn einem solchen müßte sie jederzeit gefallen . . ." — Der einzige, der noch zu Lebzeiten Goetzens mißfällig über sein Werk schrieb, war Ed. Hanslick, der in totalem Verkennen des Goetzschen Stiles den Komponisten von Wagner beeinflußt glaubt. Wie lächerlich sein Urteil über die „Widerspenstige" gewesen ist, kann heute jeder bestätigen, der sich mit der Musik und dem Stil derselben innig vertraut gemacht hat. Auch Max Kalbeck ist als getreuer Satrap Hanslicks gegen Goetzens Werk mißtrauisch gewesen, hat aber später sein Urteil korrigiert und der Oper Gerechtigkeit widerfahren lassen. — Sehr schön spricht sich auch Fr. von Hausegger in seinen gesammelten Aufsätzen „Gedanken eines Schauenden" über dieses Werk

aus, wobei er besonders auf die Komik in demselben zu sprechen kommt: „. . . In eine Zergliederung des . . . Werkes kann . . . nicht eingegangen werden. Man hätte wahrlich zuviel zu zergliedern, zuviel zu loben, zuviel zu bewundern. An Innigkeit des Ausdruckes, an überwältigender Komik, an ernster Deutung ist es nur *einer* Schöpfung . . . zu vergleichen, den Meistersingern von R. Wagner. Wie in diesem Werke, schaffen auch in der Oper von Goetz nicht der Zufall, nicht der witzige Einfall, nicht das Spiel der äußeren Szene den Eindruck des Komischen; dieser ergibt sich hier aus den tiefsten Anlagen der menschlichen Natur, aus den Widersprüchen jenes Lebens, welches unmittelbar aus der Seele quillt, aus dem durch sie sich bestimmenden Streite der Leidenschaften, kurz, diese Komik hat ihren Schauplatz nicht auf dem Markte des Lebens, sondern in dem Inneren der Seele; sie erhebt sich zur Höhe des Humors. Damit eignet sie sich für den Ausdruck durch die Musik, welcher dem gegenüber, was unsere Alltagsoper an sogenannter Komik besitzen, nichts übrig bleibt, als der Dichtung den Rücken zu kehren und sich auf eigene Rechnung als sogenannte absolute Musik zu entfalten . . ."

Um die Reihe der zeitgenössischen und späteren Beurteiler von Goetzens Oper abzuschließen, sei noch ein kurzer Auszug aus einer Kritik J. Korngolds anläßlich der Wiederaufnahme der „Widerspenstigen" in der Wiener Hofoper aus dem Jahre 1906 wiedergegeben: „. . . Sie (die Widerspenstige) bringt es bestenfalls nur zu einer versonnenen stillen Heiterkeit, lächelt in Moll — und dies in fast wörtlich zu nehmendem Sinne, denn in einer ganzen Reihe von Musikstücken ist die Molltonart festgehalten. All dies beeinträchtigt nicht den feinen Reiz der Oper, hebt ihn nur. Vornehmer Geschmack, Schönheitssinn, Geist und Charakter sprechen aus ihr . . . Das deutsche Temperament drückt sich . . . in der melodischen Erfindung Goetz' aus, die man vielleicht darum nie nach Gerechtigkeit eingeschätzt hat. Es liegt uns am Herzen, zu betonen, wie reich sie erscheint angesichts der heutigen Verarmung, und wie sie auch nicht der persönlichen Note entbehrt . . . Richtig ist, daß Goetz' Melodik zuweilen die volle Theatersinnlichkeit abgeht, aber sie bleibt immer charaktervoll, auch wo sie in die ältere deutsche ‚quadratische' Opernmelodik abbiegt . . ."

Es ist selbstverständlich, daß alle diese Urteile, deren noch eine Unzahl ähnlicher angegliedert werden könnte, auch für die Gegenwart Geltung besitzen und daß jeder Musiker und feinsinnige Zuhörer, mag er auch nur im dilettantischen Verhältnis zur Musik stehen, stets für die Unantastbarkeit der künstlerischen Qualitäten des Goetzschen Meisterwerkes eintreten wird.

Merkwürdig ist es, daß alle übrigen Schöpfungen von Goetz, von denen sich eine ganze Reihe im Druck befindet und die seinerzeit der „Widerspenstigen" fast gleichgestellt wurden, allmählich in Vergessenheit gerieten. Wer entsinnt sich noch der vielen Goetzschen Klavierstücke und Lieder, der zwei Violin- und Klavierkonzerte, der Frühlingsouvertüre, der zweiten Oper „Francesca da Rimini"? Nur noch Historiker oder jene, die durch die „Widerspenstige" angeregt werden, in bereits vergilbten Papieren zu blättern. Hie und da erinnert sich eine Orchestervereinigung an die F dur-Sinfonie, eine Chorvereinigung an den Männerchor mit Orchesterbegleitung „Es liegt so abendstill der See" oder an den gemischten Chor mit Orchesterbegleitung „Nänie", eine Quartettvereinigung an das Klavierquartett. Alles übrige jedoch, was Goetz geschaffen hat, ist heute bereits verschollen. Es werden für diese zurückgelegten Werke zwar lobende, Anerkennung spendende Stimmen laut; man versucht diese Werke auf dem Repertoire zu erhalten; jedoch vergeblich. Die Zeit ist eben mit Riesenschritten über sie hinweggegangen und hat sie von jenem Wege beiseite geschoben, der zur Musik unserer Tage führt.

Will man dem Grund hierfür — abgesehen von allen stilistischen Erwägungen — nachgehen, so muß man sich vergegenwärtigen, daß Goetz seine „Widerspenstige" in seiner gesündesten und, was seine Lebensumstände betrifft, glücklichsten Zeit seines Lebens geschaffen hatte. Was dieser Opernschöpfung voranging, war noch nicht reif genug, um zu diesem Meisterwerke heranzureichen, was hinter ihr lag, fiel zumeist schon in jene Zeit, in der dieser Künstler unter den Einflüssen der seinen Körper immer stetiger schwächenden Krankheit schrieb. Daß demnach nicht alles so geriet, wie es einem gesunden Künstler von derartigen schöpferischen Qualitäten, wie sie Goetz besaß, geglückt wäre, liegt nahe an der Hand. Nichtsdestoweniger bleibt mit dem Namen Goetz der Unsterblichkeitsnimbus seiner „Widerspenstigen Zähmung" aufs engste verknüpft, eines Werkes, das nun mehr als ein halbes Jahrhundert mit ungeschwächter Kraft fortwirkend geblieben ist und fortwirkend bleiben wird, solange es Zuhörer geben wird, die an derart kristallklarer, feingeschliffener, wenn auch in sich gekehrter, stiller Kunst Befriedigung finden. In diesem Sinne nähert sich Goetz' Stellung in der Musikgeschichte immer mehr jener von O. Nikolai, dessen ganzes Künstlertum durch eine einzige kostbare Schöpfung „Die lustigen Weiber von Windsor" verkörpert wird, während alle übrigen Werke aus seinem zwar kurzen, aber schaffensreichen Leben kaum mehr ihrem Namen nach bekannt geblieben sind.

Hermann Goetz in Zürich

Von ANNA RONER (Zürich)

Ein Konzertbericht der Neuen Züricher Zeitung vom 17. November 1863 beginnt mit der Bemerkung, daß es angebracht sei, auch der „Produktionen auf dem Gebiet der Tonkunst zu gedenken". Gemeint ist die Tonkunst des Konzertsaals; die „dramatische" wird schon seit längerer Zeit ganz regelmäßig besprochen. Ein Jahr zuvor war Theodor Kirchner von Winterthur nach Zürich übersiedelt; Hegar taucht, vorläufig als Konzertmeister, in den neuen Musikberichten auf; im gleichen Jahre zieht Hermann Goetz, der junge, unbekannte Königsberger, ein in Winterthur. Zwar läßt der dortige „Landbote" kein musikalisches Ereignis unerwähnt, während der bescheidene kritische Anlauf der Neuen Züricher Zeitung bald wieder stecken bleibt; aber gerade damals drohte das Winterthurer Musikleben zu versanden und war fast ausschließlich auf Züricher Hilfstruppen angewiesen. Nicht ganz ohne Grund scherzt Th. Kirchner [1] gelegentlich über die „schwer zu erwärmenden baumwollenen Männerherzen" — auch Goetz hat noch etwas davon zu spüren bekommen.

Sucht man sich die spärlich tröpfelnden Züricher Berichte der nächsten Jahre zusammen, so gewinnt man das Bild redlichen Strebens, durchaus nicht einsichtslosen Ringens mit oft bedenklich unvollkommenen Mitteln. Schon 1863 erscheint der erste Brahms: die D dur-Serenade; aber zugleich wird verblümt das „allzu republikanische Gebahren" des Orchesters gerügt, dem der Dirigent Fichtelberger „durch energische Geltendmachung des monarchischen Prinzips ein kategorisches Halt! gebieten mußte". 1864 wird darüber geklagt, daß die Blasinstrumente nicht auf einen „einheitlichen Kammerton" gestimmt sind. Das Jahr 1866 begrüßt Friedrich Hegar als neuen Leiter des Gemischten Chors und der Abonnementskonzerte, und doch geht noch immer vieles unvermerkt vorüber. 1871 spielt Th. Kirchner das d moll-Konzert von Brahms, der Spieler wird hochgefeiert, der Komponist vollständig weggewischt. Einmal ist sogar die „Fee Mab" im Anzug, allerdings mit einigen ganz bösartigen Seitenhieben auf Berlioz; die Aufführung scheint aus technischen Gründen unterblieben zu sein. Eines sieht man: die Konzertleitung drängt vorwärts, allen Zöpfen zum Trotz.

Schon im Dezember 1868 holt man „Herrn Goetz" als Solisten eines Abonnementskonzerts herüber und läßt ihn sein neues Klavierkonzert in B dur spielen, gleich darauf in einer Kammermusiksoirée sein erstes (g moll) Trio. Im Februar 1870 steht seine e moll-Sinfonie auf dem Programm (Basel war drei Jahre früher mit der Uraufführung vorangegangen). Hier ist der Berichterstatter etwas ratlos. Er meint, Leute, die nicht „*sehr* musikalisch" sind, dürften mit ihrem Urteil bald fertig sein: langweilig! Zu welchem Lager er sich selber rechnet, ist nicht ganz klar; jedenfalls rühmt er den „enormen Fleiß", sowie alles handwerkliche Können, vermißt aber „melodische Stellen", kurz: das eigentlich „Herzergreifende". Goetz verquickte in dieser Sinfonie sein eigenes Schicksal mit dem des deutschen Volkes: „. . . ein unscheinbares Thema ringt sich immer kühner empor, um nach seinem höchsten Aufschwunge endlich still und leise zu verlöschen. So denke ich mir mein Künstlerleben." — Wie die große Aufgabe des deutschen Volkes über das Leben „viel edlerer und heiligerer Männer" müsse gefördert werden, bis sie schließlich zu Sieg und Glück führe, das stehe alles in seiner Sinfonie, schreibt Goetz im Jahre 1867 an seine Braut. Die Sinfonie, die Goetz selber nicht als vollkommen fertig ansah, ist verloren gegangen. Die Gesinnung, welche aus den ahnungsvollen Worten spricht, macht es eigentlich jedem deutsch empfindenden Musiker- und kunstgebildeten Dilettanten! zur Pflicht, sich wieder mehr dem Goetzschen Tonschaffen zuzuwenden, als es in den letzten Jahrzehnten geschah.

Im August 1870 bringt die N. Z. Z. einige gewandt geschriebene Feuilletons mit dem Titel „Musikalische Perlen"; hier werden neben Klavierwerken Kirchners u. a. die „Losen Blätter" von Hermann Goetz eingehend und liebevoll besprochen. Inzwischen hatte Goetz seine „Widerspenstige" fertig skizziert. Wenige wußten um die kühnen Opernpläne des unscheinbaren Klavierlehrers, der wie ein „Weberschiffchen" zu seinen Stunden zwischen Winterthur und Zürich hin und her fährt und jeden Schüler in seiner Wohnung aufsucht. In Zürich ließ er einmal ein Skizzenheft liegen, aus dem die ehrfürchtig darin Blätternden schlossen, daß der kleine zarte Mann, mit der sanften Stimme, der so viel hustete und doch den gewissenhaftesten Unterricht gab, bei dem nicht die kleinste Kleinigkeit übersehen wurde, an einer komischen Oper arbeite, und zwar augenscheinlich sogar während der Eisenbahnfahrt.

Goetz wußte ja, daß er nicht nur mit jedem Franken

[1] In einem Brief an Bertha Lipka (meine Mutter).

zu rechnen, daß er auch mit jedem Atemzug seiner kranken Lunge und deshalb mit jeder Lebensstunde zu geizen hatte. Im Herbst 1870 zieht er ganz nach Zürich, um der besser bezahlten Stunden willen, wagt es aber nicht, die Winterthurer Stunden und das einzige „feste" in seiner Existenz, den Winterthurer Organistenposten, ganz aufzugeben. So fährt das arme „Weberschiffchen" tapfer weiter hin und her.

Wie das so üblich, ergreift Goetz von seinem neuen Wohnort auch künstlerisch mit einem „eigenen" Konzert Besitz, das sehr schlecht besucht war. Er brachte den Zürichern sein Klavierquartett in F dur, von welchem die N. Z. Z. sagt, es gehe in ihm neben Beethovenschem Schwung Mendelssohnsche Anmut her, beides sei in höchst origineller Weise verarbeitet. Das Pedal des Flügels hatte die Tücke, gleich beim ersten Satz des Quartetts „dem kräftigen Tritt des Meisters zu erliegen"; Goetz spielte infolgedessen das ganze Programm auf dem „bedenklich" verstimmten Flügel des Gemischten Chors. Trotzdem heißt es: sein Spiel zeichnet sich durch Eleganz und Feuer aus. Was Wunder, daß fortan das Konzertleben ihn mit Polypenarmen festhält. Im März 1871 ist er Solist des Hilfskassenkonzerts mit Beethovens Konzert in G dur; wir werfen einen flüchtigen Blick auf den Hintergrund jener Tage, wenn wir im gleichen Blatt, welches diese Veranstaltung bespricht, den „Tonhalle-Krawall", d. h. die gestörte Friedensfeier der Deutschen geschildert finden. Später folgen: Chopin: e moll-Konzert, Weber: Konzertstück, Mendelssohn: Rondo brillant, dazu (seit 72) in jährlich sechs Kammermusiksoiréen: Trios, Quartette, Sonaten Soli von Schumann und Chopin. Seit eben diesem Jahre 72 schrieb er, auf dringendes Zureden, gelegentlich auch Kritiken. Sein Bestreben, zugleich wahr und schonend zu sein, hat ihm dann, wie es scheint, einen Angriff auf der sog. „Eselswiese" eingetragen; denn als er die Bürde des „Rezensionskarrens" endgültig abschüttelt, schließt er den letzten Bericht: „Dabei müssen wir uns noch ganz besonders in acht nehmen, sonst gibts wieder ein Donnerwetter auf der vierten Seite des Tagblatts über die nachgerade lächerlichen Lobhudeleien in den Konzertberichten der N. Z. Z. (H. G. hat freilich auch schon Vorwürfe ganz anderer Art zu hören bekommen.) Genug!" Die vierte Tagblattseite war in früheren Zeiten heftigerer Parteiergreifung der Tummelplatz sehr persönlicher Meinungen und Befehdungen mittelst bezahlter Annoncen. Diese „Eselswiese" teils witziger, teils alberner Häkeleien, erfreute männiglich und ist erst in unsern so sehr vernünftigen Tagen verschwunden.

Im Herbst 71 hat der Tod vernehmlich an Goetz' Tür geklopft; Goetz gehorchte der Mahnung und verzichtete erst auf die Winterthurer Stunden, dann, nicht ganz leichten Herzens, auf den Organistenposten. Fast meint man eine leise Entschuldigung herauszuhören, wenn Goetz an die Eltern schreibt: „Ich habe jetzt in Zürich 27 Stunden in der Woche; mehr kann ich nicht leisten, und die Winterthurer Stunden, wenn ich gerade von der Bahn kam, wurden mir zu schwer."

Ja: ein Goetz muß „in den Ferien" komponieren! „Die letzte Quartettsoirée und das Ueben dafür ließ mich" — so schreibt er — „eine Zeitlang nur momentweise an meine Zweite Sinfonie denken". Zu notwendigen Aenderungen an der „Widerspenstigen", die für die Mannheimer Uraufführung verlangt werden, verwendet er „jede Freistunde, neben ziemlich angestrengter Stundengeberei". Widmann erzählt in seinem Nachruf — Schweizerisches Sängerblatt — wie jeden Abend um die angegriffene, müde Brust eine nasse Einwicklung gelegt wurde und fährt fort: „Ich verglich ihn einmal deshalb mit wehmütigem Scherze dem Prometheus, dem Nachts die Leber wieder wächst, die ihm die Geier des Tages weggezehrt haben." Endlich nach dem Erfolg der „Widerspenstigen" in Mannheim, im Herbst 74, wagt es Goetz diese „Geier des Tages" abzuschütteln und bekennt: „. . . denn von allem was ich bisher getan, waren die Klavierstudien für die Konzerte nebst der unvermeidlichen Aufregung beim Auftreten doch immer das Anstrengendste."

Gewiß, Goetz ist nicht verhungert, er ist in seinem 36. Lebensjahr an Miliartuberkulose gestorben. Er hat sogar mit Frau und Kind, nach bürgerlichen Begriffen, ganz „behaglich" gelebt, mit Hilfe seiner Eltern ein eigenes Haus bewohnt, und alljährlich in reiner Alpenluft sich ausschließlich seiner Gesundheit, seinen künstlerischen Entwürfen, gewidmet. Er hat sogar seinen „Erfolg" erlebt. Seine „Widerspenstige", nach Mannheim und Wien von zwölf Bühnen auf einmal begehrt, von Verlagshandlungen verlangt, hätte ihn jeder Sorge enthoben, wenn es nicht zu spät gewesen wäre. Nun erschienen, kurz vor seinem Tod — oder aus dem Nachlaß! alle jene Werke, die ihren Schöpfer nicht hatten ernähren können. Goetz freut sich noch, daß Kistner die „Nenie", zusammen mit der Partitur der später überall aufgeführten F dur-Sinfonie, verlegen will und findet das Honorar, für beide Werke zusammen 300 Mark, „ganz anständig". Er war freilich nicht verwöhnt; hatte er doch, um sein E dur-Klavierquartett nicht im Schreibtisch verschimmeln zu lassen, auf das Honorar für die „Losen Blätter" verzichtet, und beide Werke ohne jede Entschädigung

weggegeben. Er hoffte zuversichtlich auf die Zeit, da es rauschen und klingen werde, wenn er auch inzwischen „die große Straße gegangen sei".

Noch trennte ihn die kurze Spanne zweier Jahre von dieser Straße! Erlöst vom Joch der Stunden und der Pianisterei fühlt er sich so befreit und glücklich, daß ihn seine Frau „einen rechten Witzlimacher" nennt. Der Neujahrstag 75 ist der Geburtstag der „Francesca": Widmann schickt dem Freunde den ersten Textentwurf. Und nun beginnt jener tragische Kampf eines lebensvollen, seiner wachsenden Kraft sich bewußten Genius mit dem todwunden Körper, der sich immer wieder aufrafft, bis der Schlagbaum fällt. Der Stoff hat ihn gepackt: er trägt Francesca, Lanciotto, Dinna, „kurz die ganze Bande" in sich, so sehr, daß er manches als ganz unmöglich empfindet, was andere seinen Geschöpfen in den Mund legen wollen. So arbeitet er sein Textbuch zum größten Teil alleine aus, immer fühlend, „daß das Dichten und Komponieren nicht durcheinander gemengt werden darf". Im Juni ist die dichterische Arbeit vollendet. Der Sommeraufenthalt in Richisau brachte trostlose Regenwochen, Katarrh und schließlich noch die Erkrankung des Töchterchens. Trotzdem hält Goetz sich für erholt und stürzt sich mit Leidenschaft auf die musikalische Gestaltung. Trotz Bluthusten und Mattigkeiten des in seinem Werk Befangenen darf Frau Laura am 6. Oktober nach Königsberg an die Eltern schreiben: „Wenn sie (die Mutter) draußen einen gehen sieht, ohne Hut, den Kopf auf die Brust gesenkt, die Finger auf dem Rock wie klavierspielend, alle paar Schritte stehenbleibend, oft 5 bis 7 Minuten lang, kurz einen, der offenbar nicht mehr weiß, daß er anfänglich hatte spazierengehen wollen, wenn die liebe Mutter das bemerkt, so hat sie komponieren sehen, soviel davon eben zu sehen ist."

Der November brachte dann jene schwere Erkrankung, von der er, wie durch ein Wunder gerettet, noch einmal zu seiner Francesca-Partitur zurückkehrt. Seiner Frau sagt er, sie solle so tun, als ob er noch 20 Jahre zu leben hätte, man müsse aus dem gesunden Gefühl schaffen. Hier erfahren wir deutlich, was ihm seine schöpferische Eingebung bedeutet: sie ist ihm sein gesundes, erd- und leidbefreites Ich. Er mißbrauchte sie nicht, um sich etwa schwächlichen Klagen hinzugeben. Sein geistiges Leben, seine Tonwelt war die Luft, in der auch ihm das „freie Atmen" vergönnt war, das er einmal in dunkler Stunde als das erste Recht des für diese Welt geborenen Menschen bezeichnet hat, und das ihm versagt sei.

Es kann in diesen Zeilen nicht der Kampf bis ans Ende verfolgt werden. Ich verweise hier ausdrücklich auf die sorgfältige Biographie: Hermann Goetz, sein Leben und seine Werke, von Dr. E. Kreuzhage, welcher die wesentlichsten Lebensdaten und die Briefstellen entnommen sind.

Eins ist noch zu streifen: Goetz ist von seinen Opern-Zeitgenossen wohl der Einzige, der nicht von Wagner ausgeht und doch vorwärts schreitet. Er kannte Tannhäuser und Lohengrin; vom Besuch des Tristan in München kam er wenig erbaut zurück. Er lebte seitab von der Kunstströmung, entfernt von dem, was man sonst als „Anregung" für unentbehrlich hält. Was draußen im Reich etwa Wogen schlug, davon fühlte man damals hier kaum die Ausläufer der Wellen und diese Wellen waren für den Kranken kaum vorhanden. Er hauste in ländlicher Stille, denn unser gutes Hottingen war damals noch kein Teil der Stadt, sondern ein in Wies- und Rebgeländen anmutig verzetteltes Dorfwesen, mit einsamen neuen Straßen, die noch der Bebauung harrten. Heute, wo fast vor jeder Türe ein Auto steht, und elektrische Wagen bis auf die Höhen des Berghangs fahren, kann man sich kaum mehr vorstellen, was es bis tief in die achziger Jahre hinein bedeutete, sich durch Föhnsturm, Schneegestöber und ungepfadete Straßen bis zu den Kunststätten durchzuarbeiten. Als Ereignis wird erwähnt, daß Goetz im Frühling seines Sterbejahres, „kühn" geworden, aus Freude über die Vollendung der Partitur des zweiten Aktes der Francesca, mit Frau und Schwester zweimal ins Theater „fährt". Der Ring seiner Abgeschlossenheit engt sich noch mehr, wenn wir bei Widmann lesen: „Alle die vielen Genüsse und Reizmittel, die wir Männer nicht gerne missen, indem wir den Sinnen unsern Tribut zahlen, also Wein, Bier, Tabak — das waren für Goetz verschlossene Dinge, daher auch der Aufenthalt in den für Geselligkeit bestimmten Lokalen ihm ganz versagt." — Er kann nicht nach Wien, nicht einmal nach München zur Aufführung seiner „Widerspenstigen", nicht nach Leipzig zur F dur-Sinfonie. „Resignation ist der unwandelbare Grundton der irdischen Tonleiter", seufzt er. Nach der Uraufführung der Widerspenstigen schickt einer der Besitzer des Johannisberges am Rhein einige Flaschen dieses besten Weines an den Komponisten. Dieser genießt den herrlichen Duft, der das ganze Zimmer erfüllt, während andere trinken . . .

Goetz verarmt nicht geistig in der Einsamkeit, er vertieft sich und kommt, von den Mozartschen Finales ausgehend, ebenfalls auf die Notwendigkeit „absoluter Kongruenz dramatischer und musikalischer Entwicklung". Nun betrachtet er das Wortdrama unserer größten Dichter und findet, „daß die ganze

Anordnung und Einteilung der dramatischen Einheiten (Szenen genannt) mit den musikalischen Verhältnissen große Verwandtschaft zeigt". Wenn „das Thema jeder Szene, das Resultat dessen, was in ihr vorgegangen ist" am Schluß durch die Hauptpersonen noch einmal zusammengefaßt wird, hat Goetz das „rein musikalische Gefühl einer Schlußkadenz auf dem Dreiklang der Haupttonart". Diese Anschauung führt sowohl zum Durchkomponieren der „Einheit", als auch zur Wahrung gewisser, geschlossener Formen. Und siehe: Hanslick vermutet Wagnersche Einflüsse, Frau Schumann wendet sich sogar „entrüstet" von diesem Werk (der Widerspenstigen!) „entschiedener Wagner-Richtung" ab. Andere, die den Tristan-Stil erlebt haben, begrüßen die Goetzsche Architektonik der Form. In Raffaelsche Arabesken vertieft, kam Goetz auf die Parallele zwischen zeichnerischer und musikalischer Verzierung. Widmann berichtet, es habe auch die Lektüre dem großen Hauptzweck seines Daseins dienen müssen, und wir dürfen hinzusetzen: trotzdem hat Goetz nicht ein einziges ihrem Wesen fremdes Bestandteil der Tonkunst beigemengt.

Wir wohnten in der „Ilge" nur durch einen Garten vom Goetzschen „Arenenberg" getrennt, und meine Mutter hat mir oft erzählt, wie sie Goetz, in seiner Pianistenzeit, am Flügel sah: mit einer Hand brillante Passagen übend, in der anderen ein Buch, in das er, alles rings vergessend, vertieft war. Einer der Goetzschen Schüler, mir nahe verwandt, der bis zuletzt dem Meister nahe bleiben durfte, schreibt mir, daß Goetz für verschiedene Details zum neuen Opernstoff aus Dantes Inferno Bücher verlangte, die er ihm aus der Stadtbibliothek besorgte. „Er sprach aber nie mit mir über die neue Oper, wohl aber traf ich ihn oft beim Schreiben an und wunderte mich, wie schnell er Partitur schrieb. Die letzten wehmütigen Erinnerungen bringen mich auf einen Besuch, wie er mich zuerst an einem stark parfümierten Brief riechen ließ und mir dann zu lesen gab. Er war von Minnie Hauk, die (für die Berliner Erstaufführung der Widerspenstigen) um eine Finalarie im Walzerrhythmus bat. Ich äußerte meine Entrüstung über das Verlangen. Wenige Tage später erkrankte Goetz an einer Miliartuberkulose im Leib, der er dann erlegen ist. Auf Wunsch von Frau Goetz wohnte ich dann der Sektion bei. (Als stud. med.) Obgleich beide Lungen stark erkrankt waren, hätte er deswegen doch noch eine Zeitlang leben können."

Ein blumengeschmückter Sarg ist meine älteste Kindheitserinnerung; das erste Ahnen vom Tod knüpft sich mir an dem Goetzschen Leichenwagen.

Brahms schrieb an die Witwe: „... Mich ergriff es, wenn ich auch nur ein Buch, das Goetz gelesen, in die Hand nahm. Er las, wie er in seiner Kunst schaffte und strebte — alle Sinne und Kräfte nach einem, dem Besten und Schönsten gewandt ..." In den einander kreuzenden und sich widerstrebenden Kunstströmungen unserer Tage ist eine, die dem Einfachen und Wahren zustrebt. Wer die Händelsche Bühnenwelt neubelebt, von der uns Zeitalter trennen, für den sollte auch die *Francesca* möglich sein. Wir haben ja heute gelernt wieder mit anderen Maßstäben zu messen als noch vor 20 Jahren!

Weihnachts-Lieder und -Spiele

Nach einer schönen Legende soll Bach gesagt haben, er gäbe sein bestes Werk darum, wenn er Isaaks Melodie „Innsbruck, ich muß dich lassen" geschaffen hätte. Diese tiefe Ehrfurcht vor einer rein melodischen Leistung muß unsere Zeit erst wieder erwerben. Der erfreulichste Beginn ist das Wiedererwachen des alten Volkslieds in der Jugendbewegung. Damit sind auch die alten Weihnachtslieder wieder lebendig geworden, in denen das deutsche Volk wie nirgends sonst seinen ganzen Reichtum an Innigkeit, Zartheit und Gefühlstiefe ausgegossen hat. Die abgeklärteste Sammlung ist jetzt „Eia Weihnacht", Heft 9, der Musikantenlieder für Schule und Haus, herausgegeben von Jöde, Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel. Sie enthält 62 der schönsten Weisen und kostet eine halbe Reichsmark. Die Lieder sind einstimmig wiedergegeben, zahlreiche Bearbeitungen für mehrere Stimmen und Instrumente sind aber nachgewiesen. Es sollte übrigens niemand mehr für musikgebildet gelten, der nicht imstande ist, eine Liedweise ohne weiteres auf seinem Instrument zu begleiten. Leider sind wir von diesem Ideal, das im Generalbaßzeitalter noch selbstverständlich dünkte, heute weit entfernt. Wer sich aber noch nicht durch Krücken und Eselsbrücken aller eigenen Phantasie beraubt hat, möge den Anfang damit machen, Volksliedbegleitungen zu improvisieren. Das Weihnachtslied ist auch reich bedacht in der köstlichen kleinen Sammlung „Kyrioleis" von Hermann Müller, Verlag Quickbornhaus, Burg Rothenfels a. M., die dem katholischen Volke ein Wegweiser für seinen arg herabgekommenen Gemeindegesang werden könnte. Hier ist überall auf die alten Quellen zurückgegangen, die sorgfältig nachgewiesen sind. Wer einer vorgeschriebenen Klavierbegleitung nicht entraten zu können glaubt und gleichzeitig der neueren

Weihnachtsmusik frönen will, sei an die Sammlung „Susani“, Volksvereinsverlag München-Gladbach, verwiesen, die Altes und Neues in buntem Wechsel bietet und viel Gutes enthält. Ein großer Sprung ist es von der Volksmusik alter Zeit zur sublimsten Kunstmusik unserer Tage. Für zeitgemäße konzertante Weihnachtsdarbietungen bringt Paul Hindemiths „Marienleben“ (Verlag Schotts Söhne, Mainz) eine größere Zahl geeigneter Stücke. Der verschwenderisch begabte Musiker hat hier zu den sensitiven, aber weichlichen Versen Rilkes einen Gesangsteil geschrieben, der in seiner wahrhaft vokalen Art wohltuend absticht von dem Sprechgesang der Wagner-Nachfolge. Die Musik ist, abgesehen von einigen herrlichen Grundthemen und gesegneteren Teilen, ganz auf Bewegung, Klang und Affekt bei freibleibender, unverbindlicher Stimmführung gestellt. Kehren wir zu den alten Weihnachtsliedern zurück, deren älteste in unverminderter Frische ein halbes Jahrtausend überstrahlen! Die schönste Verlebendigung geschieht im Weihnachtsspiel. Seit Otto Falkenberg in seinem deutschen Weihnachtsspiel (Georg Müller-Verlag, München) die alten Volksspiele aus ihrem Dornröschenschlaf erlöst hat, sind eine Unzahl Volksspiele aus allen Gauen aufgezeichnet, bearbeitet und herausgegeben worden. Erwähnt sei das Weihnachtsspiel von Karl Plenzat, verlegt bei Erich Matthes, Leipzig, das Weihnachtsspiel aus dem bayerischen Wald, Verlag Chr. Kaiser, München, das Krippenspiel aus Schlesien von Klemens Neumann, Verlag Quickbornhaus, und das von Nikolaus Fey gedichtete fränkische Krippenspiel „Die Hirten von Bethlehem“, Drei-Zinnen Verlag, Würzburg. Sie alle bringen auch Anleitung zur Musik, die durchweg auf alte Weisen zurückgeht, aber unkritisch gefaßt ist. Für volkstümliche Aufführungen mag sie aber ausreichen. Das Adventspiel „Ach, liebste Maria, tritt herein“ (Quickbornhaus) ist sogar ganz auf Musik gestellt, die mit Gitarrebegleitung gedacht ist. Die edelste literarische Fassung alten Volksguts ist „Das Gotteskind“ von Emil Alfred Hermann, Verlag Eugen Diedrichs, Jena. Hier wird die Musik sparsam, aber feinfühlig und originell beigezogen. Viele große Bühnen brachten das Werk, das doch seine reinste Wirkung im Laienspiel entfalten müßte. Die Krone aller ganz auf Musik gestellten Weihnachtsspiele ist Ludwig Webers „Christgeburt“ (Kallmeyers Verlag). Seit Bachs Tod ist hier erstmals wieder eine innige Verschmelzung von Volksmusik und höchster Kunstmusik eingetreten, die dem Werk eine geschichtliche Bedeutung zuweist. Wo irgendwie die Mittel zu einer auch nur behelfsmäßigen Aufführung gegeben sind, sollte der Versuch dazu unternommen werden. Hier ist der Weg zu einer neuen Gemeinschaftskunst, die auf älteste Ueberlieferung zurückgreifend in die Zukunft weist. *Armin Knab.*

* * *

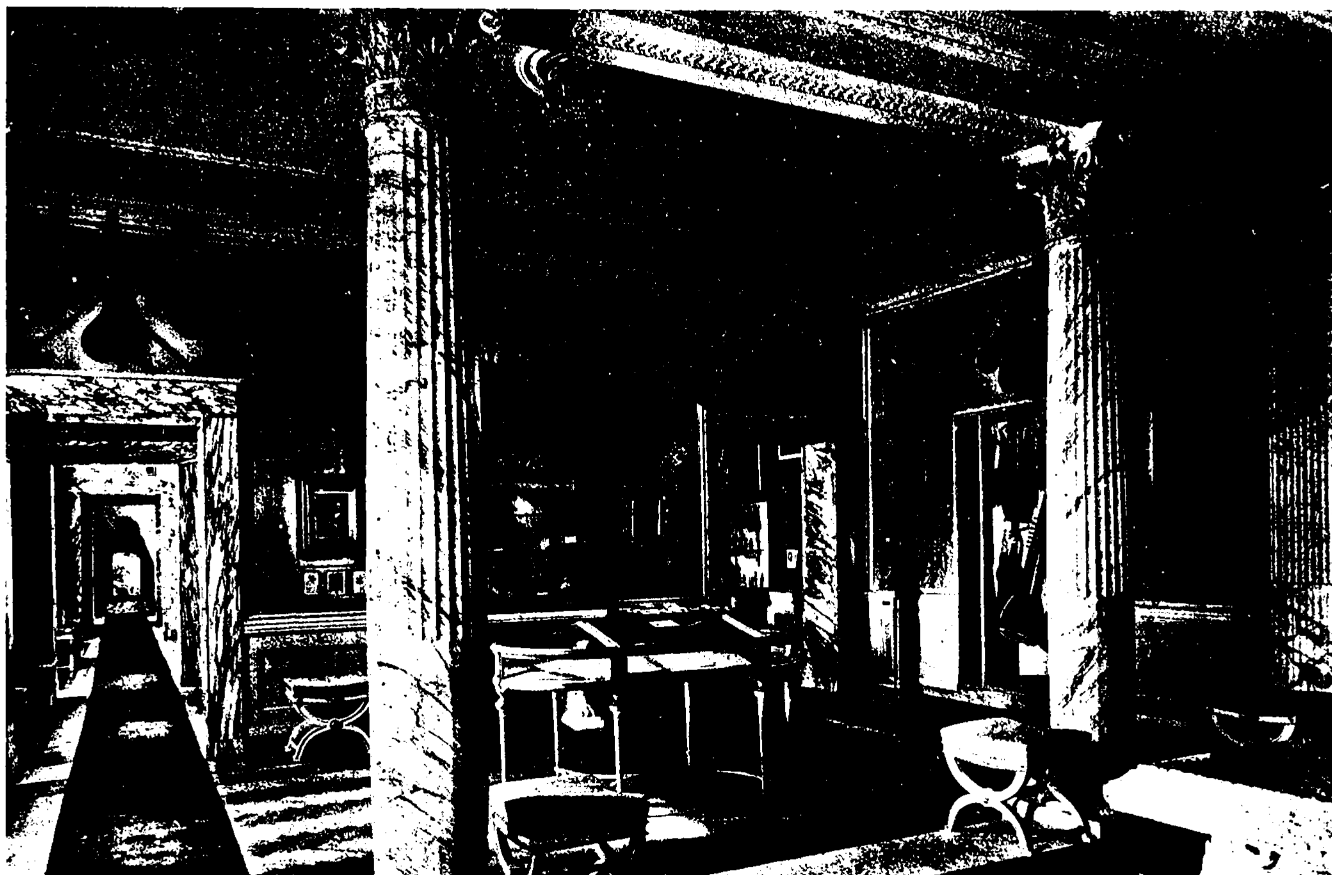
Anm. der Schriftl. Knab selbst hat die Musik zu einem Weihnachtsspiel „Das Lebenslicht“ von Anna Bethe-Kuhn geschrieben (Kinderlieder, Chöre, Musik für kleines Orchester), auf das die deutschen Bühnen hingewiesen seien (Drei Masken Verlag, Berlin.)

Aus dem Theatermuseum des Scalatheaters in Mailand

Von Dr. ARTUR NEISSER

Als vor etlichen Monaten durch die Tagespresse die Notiz lief, das Theatermuseum im Mailänder Scalatheater sei durch einen großen Diebstahl heimgesucht worden, da mochte wohl mancher Leser gestutzt haben, dem von der Existenz dieses Museums nichts bekannt gewesen war. So geht es ja überhaupt mit den Dingen der Kunst. Es sind auch hier immer nur etwelche glückliche „Stars“, die „man“ kennt. Von „der Scala“ in Mailand muß natürlich jeder „Gebildete“ gehört haben. Es ist ja das schönste und größte Theater Europas, ein Toscanini bringt dort alljährlich eine Sensationsnovität heraus usw. Aber daß man den recht deutlichen Eingang zum „Museo teatrale del Teatro della Scala“ übersehen konnte, zumal er doch dicht bei der Tageskasse gelegen ist, das gehört eben zu den Unbegreiflichkeiten des heutigen Kulturlebens. Freilich wollen wir uns nun auch nicht selbst Komödie vorspielen und nicht etwa gar ableugnen, daß auch unsere deutschen Theatermuseen ein rechtes Dornröschendasein fristen; auch die periodischen Sonderausstellungen, die von Zeit zu Zeit veranstaltet werden, um die Aufmerksamkeit des großen Publikums auf das Lessing-Museum in Berlin oder auf die schöne Stiftung Clara Zieglers in der Königinstraße zu München zu lenken, haben zumeist nicht den gewünschten Dauererfolg. Und trotzdem war wohl niemals das Interesse an allen Dingen des Theaters so allgemein wie heute, und ich bin fest überzeugt, daß auch das schöne, zukunftsreiche Mailänder Theatermuseum Hand in Hand mit der wieder wachsenden Anteilnahme an ernster Kunst mehr als bisher beachtet werden wird.

Als ich im vorigen Frühjahr etliche Male einen Rundgang durch die dekorativ in strengem Renaissancestil gehaltenen Säle beendet hatte, da hatte ich nicht jenes Gefühl des verwirrenden Vielerlei in mir, das uns zumeist wie ein schaler Rest von Museumswanderungen zurückbleibt, sondern ich ward dessen inne, daß dieses Mailänder Museum nicht zufällig in dem Heimatlande der dramatischen, vor allem der musikdramatischen Kunst erstanden ist. Der Leser wird schon beim bloßen Betrachten der Reproduktionen von zwei der hervorragendsten Säle staunend bemerken, welch wahrhaft vornehmer Kunstgeschmack bei der Ausstattung und Anordnung des reichen Originalmateriales gewaltet hat. Man wolle doch Derartiges nicht als „unwichtige Aeußerlichkeit“ abtun. Grade wir Deutsche sollen und können, unbeschadet





Aus dem Museum des Scala-Theaters in Mailand
Oben: Saal der Meister. Unten: Saal der dramatischen Kunst

unseres Patriotismus, in Dingen der Bühnenkunst, allen mehr oder weniger nur mit dem Verstande ausgeklügelten modernen Reformversuchen szenischer Natur zum Trotz, noch immer ungeheuer viel von den sinnenfroheren Romanen lernen, wie man diese Dinge gleichsam von dem abendlichen Bühnenfluidum umströmt auf- und ausstellen muß, damit sich auch der mehr oder weniger gebildete Laie daran erfreuen kann, statt mit dem gräßlichen Angstgefühl so ein Museum immer noch wie eine Ausgrabungs- und Leichenstätte zu betreten.

Zunächst ein paar Worte über die Entstehung des Museums. Wie aus dem von dem ebenso bescheidenen wie rastlos rührigen Bibliothekar und Direktor G. Moravini herrührenden Vorwort zu dem schön illustrierten Katalog hervorgeht, wurde das Museum am 8. März 1913 eröffnet. Es verdankt seine Entstehung dem Zusammenwirken des italienischen Kultusministeriums mit einer Reihe von bürgerlichen Mäzenaten, denen es gelang, die Theatersammlung Giulio Sambons zu erwerben und daraus den Grundstock für das Museum zu bilden. Es versteht sich von selbst, daß in dem Theaterzentrum Italiens, daß in Mailand sich sehr schnell eine ganze Reihe von Gönnern des Museums zusammenfand und daß sich im März des Unheilsjahres 1915 bereits eine „Vereinigung der Freunde des Theatermuseums" konstituierte, deren Wirken freilich wenige Monate darauf durch den Kriegseintritt Italiens ein jähes Ende bereitet wurde. Vorher jedoch hatte diese Vereinigung, dank der echt italischen Impulsivität, in den wenigen Monaten ein paar köstliche Neuerwerbungen zuwege gebracht und dazu noch eine Sonderausstellung der Dekorationsentwürfe von der Hand der Mitglieder der Familie der Galli Bibiena veranstaltet, die ja für alle Zeiten die Grundlage der Szenenmalerei überhaupt geschaffen haben. Volle sieben Jahre ruhte dann freilich die Tätigkeit jener „Amici del Museo teatrale", und erst im Jahre 1923 wurde das Museum wieder neu eröffnet, aber nun mit desto verdoppeltem Feuereifer, der sich in den unablässig zuströmenden Schenkungen von theatralischen Gegenständen der mannigfachsten Art kennzeichnet. Es sei dabei gleich hier erwähnt, daß die teilweise recht geräumigen und durchgehends glänzend belichteten acht Säle, die sich im ersten Stockwerk des Scalatheatergebäudes befinden, bereits nicht mehr genügen, so daß sehr bald im zweiten Stockwerk noch eine Reihe neuer Säle mithinzugenommen werden muß, um den sicherlich in einer friedensvolleren Zukunft noch immer reicher fließenden Zuwendungen Platz zu gewähren.

Die besondere Kunst in der Anordnung des Materiales verrät sich bereits beim Betreten des ersten Saales, der gewissermaßen eine Ruhmeshalle italischer Opernmeister darstellt. Zumal des unvergleichlichen Buffokomponisten Rossini epikuräisch lächelnde, lebensgenießerische und wohlgenährte Gestalt scheint fast wie ein Symbol der italischen Opernmusik schlechthin zu gelten; denn auch sonst sind durch die verschiedenen Säle noch andere Bildnisse, Statuetten etc., außerdem aber eine Reihe von Autographen des „Barbier"-Komponisten ausgestellt, deren Studium schon allein den Besuch des Museums lohnt; erkennt man doch daraus, ein wie witziger, lebensbejahender Geist in diesem Meister steckte, der bei uns eigentlich noch immer nicht völlig nach Gebühr geschätzt wird.

Zu den Bildnissen Rossinis gesellen sich Porträts resp. Büsten von Ponchielli (wer kennt diesen von Verdi ungebührlich verdunkelten Meister bei uns?), ferner ein Altersbildnis Paganinis aus dem Jahre 1832, Porträts Méhuls, Donizettis etc. Ringsherum hängen *Musikinstrumente*, ein Sondergebiet, dem auch sonst in diesem Museum ein reicher Platz eingeräumt ist. Der Beschauer sollte da so vorgehen, daß er auch in den Sälen des Altertums auf den Vasenbildern etc. diese Instrumente studiert, sich dann zu der reichen Sammlung von Instrumenten aus dem asiatischen Osten (besonders aus Japan) wendet und die Entwicklung bis ins Mittelalter und in die Neuzeit hinein weiter verfolgt. Dem kunstgeschichtlich einigermaßen beschlagenen Kunstfreunde wird hier ein Spinett, gezeichnet „Fra (= Frate) Giovacino 1667" auffallen, nicht nur wegen seiner guten Erhaltung und reichen Ausstattung, sondern auch wegen des köstlichen Gemäldes aus der Blütezeit der venezianischen Malerei im Innern des Deckels, auf dem Judith mit dem Haupt des Holofernes dargestellt ist: dazu dann die humorvolle Inschrift: „Indocta manus noli me tangere!" (auf gut deutsch: „Hände weg, Ihr blutigen Dilettanten!"). Daneben steht ein uraltes ägyptisches Bogeninstrument, ein sog. „Rebab", das in Oberägypten von den fahrenden Sängern benützt wurde. Ferner fallen uns eine japanische Handtrommel (eine „Cai-kong-tien-co") und viele andere Instrumente aus dem Osten auf. In den Vitrinen ringsum erregen viele kleinere Blasinstrumente, darunter eine französische Prunkflöte aus Kristall, unser Entzücken. Unter den *Autographen* interessieren uns zwei besonders, zunächst ein paar Einleitungstakte, die der feine Menschenkenner Rossini in Paris eigens für die Uraufführung eines Terzettes aus der (sonst übrigens nicht allzu bedeutenden) Oper „Attila" von Verdi geschrieben hatte, um die eifrige Unterhaltung der Gäste zu unterbrechen und ihre Aufmerksamkeit auf das Verdische Musikstück zu konzentrieren, das nämlich ohne Introduktion einsetzt! Ist das nicht eine köstliche „Vergewaltigung" mondäner Musikignoranten?! Das andere Autogramm betrifft einen Brief Richard Wagners an Arrigo Boito vom 7. November 1871, gelegentlich der ersten Aufführung des „Lohengrin" in Bologna. Auch die Originalpartitur eines dreistimmigen Nocturnos von Verdi sehen wir hier. Den nächsten Saal können wir Musikfreunde ein wenig schneller durchmessen, obwohl auch er unschätzbare zeitgenössische Porträts der großen Bühnenheroen enthält, etwa das von Giuseppi Talma, von David Garrick etc. Eine unendlich wertvolle Spezialität des Scalamuseums bilden auch die zahlreichen *Porzellan*-Figuren aus den weltberühmten Manufakturen mit Beziehungen auf das Theater. Hier erkennen wir Nachgeborenen wohl nicht ohne Beschämung, wie damals auch die Mitwelt ihren Mimen schon „Kränze zu flechten" verstand, und zwar in weit kunstvollerer, persönlicherer Manier denn heutzutage. Grade die Wiener und die sächsische Porzellanindustrie haben die Motive aus der commedia dell'Arte, sowie die sonstigen Gestalten der Bühne immer wieder zu Modellen für ihre Gruppen erhoben, und wer die Geschichte des Tanzes oder des Musikunterrichtes schreiben will, kann an diesen Dingen, die gleichsam eine gar hold flötende porzellanene Musik erklingen lassen, nie und nimmer achtlos vorübergehen.

Der dritte Saal gewinnt seine Bedeutung durch die Bildnisse großer Bühnenstars, etwa Isabella Angela Colbran-Rossini, dann aber besonders der oft porträtierten Malibran-Garcia, die mit noch nicht dreißig Jahren in Manchester verstorben und als Desdemona in Rossinis „Othello" dargestellt ist. In diesem Saale sind in den Vitrinen u. a. jene Fächer, Puderdöschen und all jener Zierhausrat ausgestellt, wie sie schon damals wie noch heute das unentbehrliche Inventar der schönen oder schön sein wollenden Theaterbesucherinnen bildeten, nur mit dem Unterschiede, daß diese Dinge damals Gegenstand liebevollster Einzelarbeit für die Künstler gewesen sind und noch nicht der eisig berechnenden Fabrikmode zum Opfer fielen!

Ernstes Schweigen übermannt uns beim Betreten des vierten, des antiken Saales. Er ist augenscheinlich mit besonderer Liebe zum Zentrum des ganzen Museums erkoren. Auch in diesem Saale ist den römischen *Musikinstrumenten* ein weiter Raum gegönnt: da sehen wir u. a. ein „crepitaculum" (eine primitive Trommel, die durch Schütteln ertönte, sowie eine der seltenen bronzenen Glocke (tintinnabulum). Der „Scenografia" (Bühnenausstattung) ist der fünfte Saal gewidmet. Neben den unsterblichen Meistern Galli Bibiena sehen wir Stiche von Piranesi, von Forti, Alfonso Parigi, immer getreu im Geiste der Originalentwürfe dieser Begründer der Bühnendekoration. Wer nicht gleich innehält bei dieser zuerst etwas ungewohnten Wanderung, der wird schon bald auch hier freudige Belehrung empfangen: er wird z. B., wenn er einen Prospekt aus dem Teatro olimpico von Vicenza anschaut, wissen, warum uns in Andrea *Palladio* der Prototyp der Bühnenarchitektur erwachsen ist. Nachdem wir den nächsten Saal VI, in dem wiederum auf den Gegenständen aus Porzellan und Majolika (aus Faenza) allerlei Teatralia zu sehen sind, durchschritten haben, dürfen wir die köstlichen Karikaturen nicht übersehen, die auf Rossini (eine bemalte Terrakottastatuette) oder Meyerbeer hergestellt wurden. Es ist nur selbstredend, daß dann ein Saal ausschließlich der *Geschichte des Scalatheaters* selbst gewidmet ist. Da sind besonders interessant alle die Dokumente, die aus der österreichischen Herrschaft in Mailand, etwa vom Jahre 1814—1859 herrühren: da sehen wir Ankündigungen, die sich auf den Gebrauch der Masken im Theater beziehen oder ein Reglement für das Hasardspiel in den Logen (!) oder ein Verbot der österreichischen Polizei von Mailand für die Schauspieler, „daß sie auf der Bühne sich nicht mit Bart oder Schnurrbart zeigen dürfen, außer die dargestellten Personen *müssen* Bärte tragen".

Schließlich gelangen wir dann in den Saal „Tanz und Kostüme", sowie in die *Bibliothek*. Grade für die Geschichte des Tanzes haben wir ja auch in unseren deutschen Museen verhältnismäßig nicht so zahlreiche Anhaltspunkte, wie dies grade heutzutage, wo der Tanz zum beherrschenden Lebenselement geworden ist, wünschenswert wäre. Um so lehrreicher ist es, hier im Scalamuseum aus zeitgenössischen Lithographien und Stichen und Gemälden eine Reihe der berühmtesten Tänzer und Tänzerinnen des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts in ihren Paraderollen betrachten zu können. Sonst dem Laien unbekannte Namen gewinnen blühendes Leben, etwa ein Louis Pécour von der Pariser Oper, doch auch Berühmtheiten, etwa *Fanny Elsler*, die liebliche Wienerin, in ihrer Rolle in dem Ballett „Der hinkende Teufel" oder *Maria Taglioni* (1804/1884) auf einer farbigen Lithographie von Focosi.

Eine willkommene Ergänzung des Museums bilden dann die zahlreichen Stiche, die uns erst den vollen Einblick in das heiter festliche Treiben an den Fürstenhöfen Frankreichs und Italiens im 17. und 18. Jahrhundert deutlich machen. Grade diese Stiche bilden ja noch immer das wertvollste Forschungsmaterial für alle, die sich mit der historischen Entwicklung der Feste und Feuerwerke und Ballettaufführungen, kurz all der mannigfachen Amüsements beschäftigen, aus denen sich das eigentliche Wesen des Theaters in seiner Blütezeit zusammensetzte.

Wenn sich die politischen Stürme gelegt haben werden, so wird ja sicherlich grade dieses Mailänder Theatermuseum erst recht eigentlich in die Erscheinung treten. Der schon genannte Leiter des Museums, der zurzeit noch zugestandenermaßen mit allerlei sehr großen Schwierigkeiten und Anfeindungen grade auch von zunächst beteiligter Seite aus zu kämpfen hat, legt besonderen Wert auf die Feststellung, wie reich ihm die Schenkungen zufließen; so sind erst unlängst wieder 1500 kolorierte Modefigurinen geschenkt worden, welche die Entwicklung der mit dem Theater innig zusammenhängenden Mode in den Jahren 1805—1820 veranschaulichen; dazu treten Autographenbriefe von Flotow, von Nicolai und Mascagni, ferner das Porträt eines Arlecchino aus dem 18. Jahrhundert (wahrscheinlich handelt es sich um den Schauspieler Carlin), dazu ein Jugendbildnis Donizettis und ein Bildnis Eleonora Duses, gemalt von Moradei.

Jedenfalls sollte es keiner der Reisenden aus Deutschland, die nach Mailand kommen, von nun an versäumen, dem schönen, intim geordneten Scala-Theatermuseum einen mehr als nur flüchtigen Besuch abzustatten.

*

Fünfte Schulmusikwoche in Darmstadt

11. bis 16. Oktober

Zugleich als nachträgliche Ehrung zu Arnold Mendelssohns 70. Geburtstag veranstaltete das Berliner Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Gemeinschaft mit dem hessischen Landesamt für das Bildungswesen ihre diesjährige (fünfte) Schulwoche zum erstenmal auf süddeutschem Boden und in einer kleineren Stadt. Da man als preußisches Unternehmen hier nur auf gastlichem Boden weilte, so wollte man die Tagung vornehmlich als eine Woche der Werbung und Anregung aufgefaßt haben, ein Zweck, der durchaus erfüllt ward, nicht ohne den ernsten Wunsch einer baldigen Ausgestaltung zu einer *reichsdeutschen* Angelegenheit.

Im Gegensatz zu einer früheren Zeit hat das intellektualistische Zeitalter die Musikpflege in den Schulen außerordentlich stiefmütterlich und einseitig bedacht. Seitdem man sich nun um Abstellung dieses Mißverhältnisses bemüht, tauchen immer wieder Stimmen auf, die gleichsam das eine Extrem mit dem anderen zu kurieren trachten, wie als ob die Musik das erste Hauptfach zu sein hätte und jeder Schüler ein veritabler Künstler werden müsse. Diesen Forderungen, die auf den als Lebensanschauung zwar überwundenen, als Lebenspraxis aber noch merklich nachwirkenden Intellektualismus deuten, traten vor allem die beiden Vorträge von Regierungsrat *Wicke*-Weimar (Der Musiklehrplan in der Volksschule) und Prof. Dr. Paul *Luchtenberg*-Darmstadt (Grundfragen einer Erziehung zur Kunst) entgegen, um in Anschluß an den heute wiederentdeckten Begriff von dem „Wert der Grenze" (vgl. Pädagogischer Kongreß-Weimar), d. h. der Mäßigung und Beschränkung auf das Wesentliche, Grundlegende in besonderer Hinsicht auf das Ganze („Ganzheit") die Neuregelung unserer Schulmusik zu fundieren. Wickes sympathische Art warnte vor den immer wieder übertrieben gestellten Anforderungen, mit denen wir uns überdies das Entgegenkommen der Anderen nur erschweren und dadurch auch das, was zutiefst an Forderung berechtigt ist, in Gefahr bringen; und Luchtenberg wies darauf hin, daß bei Aufstellung des Lehrzieles und -stoffes wiederum die Rücksicht auf das Ganze zu walten hat, also eine gediegene, allgemeine Grundlage, die sich nicht nach der *Möglichkeit* außergewöhnlicher Sonderbegabungen richtet, sondern nach der realen *Gegebenheit* der durchschnittlichen Schüleranlage, um dieser ein wesensganzes Fundament mitzugeben, demgegenüber alle Weiterpflege in späterer Zeit nur eine *graduelle* Steigerung bedeuten sollte. — Anders liegen naturgemäß die Dinge bei Instituten, die sich der Berufserziehung des Musikers widmen

und dabei auf eine Auswahl der Begabten sehen können und müssen. Hierzu hat man in den letzten Jahren die psychotechnischen Eignungsprüfungen in steigendem Maße angewandt, und, gestützt auf reiches Erfahrungsmaterial, erklärte Prof. Dr. *Schünemann* (Berlin) in fesselnder Art Bedeutung und Methode dieser experimentellen Musikerziehung, die der erkenntnistheoretischen als deren Stütz- und Ausgangspunkt vorauszugehen habe.

Nächst einem knapp gehaltenen Vortrag von Dr. E. *Krieck* (Mannheim) über die innige Verbindung von Kunst und Leben in früherer Zeit und ihrer entscheidenden Bedeutung für Alltag und Arbeit, galten die nachfolgenden Reden vor allem dem *Volkslied*, das ja für den Wiederaufbau einer wahren Gemeinschaft von Kunst und Leben die erste und notwendigste Grundlage bedeutet. — Trefflich war Dr. H. *Mersmanns* (Berlin) Hinweis auf die „Bedeutung des Volksliedes für das Kunstverständnis" überhaupt, indem diese einfache, eben darum aber leicht überschauliche und erfaßbare Form der beste Weg zum Verständnis auch der höheren Kunstformen sei. Es ist das lebendige Hineinwachsen in das musikalische Geschehen, das Erleben ihrer Form und Spannung, um so zum innerlichen, unverlierbaren Besitz zu werden, worüber auch Prof. *Jöde* (Das schaffende Kind in der Schule) Treffendes zu sagen wußte. Die übermäßige Betonung der schöpferischen Kindeskraft scheint uns indes fehl am Platz, doch glauben wir, daß diese zur Zeit heftig betriebene Hervorkehrung sich von selbst auf ein billiges Maß zurückschraubt, wie ja überhaupt die heutige Tendenz fraglos in Richtung einer Klärung verläuft. — Weiterhin sprachen Geheimrat Dr. M. *Friedländer* (Berlin) über „Das Volkslied in der Schule" (in Abgrenzung von Gassenhauer und Schlager), Prof. Dr. H. J. *Moser* (Heidelberg) über die Möglichkeit einer Heranziehung des noch wenig ausgeschöpften Liederschatzes des 16. Jahrhunderts, und Prof. Dr. K. *Thiel* (Berlin) über jene so überaus dankbare und lebendig zu gestaltende „Heimatkunde in der Schulmusik" in Anlehnung an das Volkslied. — Den unmittelbar technisch-praktischen Fragen für Chorgesang und Chorleiter galten die Vorträge der gewiegten Praktiker, wie Prof. D. Arnold *Mendelssohns* (Bearbeitung von Volksliedern für die Schule), Prof. G. *Roller* Berlin (Schulgesang und Chorverein) und Dr. Fr. *Noacks* (Der Lehrer als Leiter von Volkschören), denen wir als gänzlich entgegengesetzt liegende Verhandlung Gerh. v. *Keußlers* Vortrag „Zur Aesthetik des Chorsatzes" anschließen, eine wenig glücklich vorgebrachte Forderung auf Einbeziehung der Biologie in die Musikerziehung. — Ebenfalls dem Volkslied, und zwar in seiner geistlich-religiösen Gestalt galten die drei Schlußvorträge, die den besonderen konfessionellen Belangen Rechnung trugen, so Geh. Konsistorialrat D. *Flöring* über „die Bestrebungen zur Vereinheitlichung des Choralgesanges in Deutschland" und die erfreuliche, jüngst erzielte Einigung auf einen Grundstock von Einheitsliedern; Geh. D. Julius *Smend* über die Schönheit und Größe des evangelischen Chorals, dieses vornehmen Bildungs- und Kulturelementes, aus dem das musikalische Schaffen immer wieder einen Antrieb zu den höchsten künstlerischen Offenbarungen empfangen; schließlich Prof. E. J. *Müller* (Köln), zugleich in Worten von suggestiver Bannkraft über „die religiöse Musik in der Volksschule mit besonderer Berücksichtigung katholischer Jugenderziehung", der er die Abkehr von süßlichen, weichlichen, ja kitschigen Weisen, wie sie leider vielfach in Uebung seien, ernstlich anempfahl zugunsten eines kraftvollen, frischen Gesanges und der Besinnung auf das auch hier reichlich vorhandene Gute; vor allem aber warb er für die Erneuerung des religiösen Liedes auch außerhalb der Kirche „mitten im Leben drin" zur Erhebung und Freude des Alltags. — Den genannten Reden liefen nebenher noch eine Reihe Vorträge von unterschiedlichem Wert (wir heben als beachtenswert hervor: Elfriede *Feudel*, Wesen und Ziel der rhythmischen Erziehung, und Alfred *Stier*, Funktionelles Hören als Grundlage der Tonika-Do-Lehre). — Nachzutragen bleibt noch das fesselnde Referat von Prof. Dr. Willibald *Gurlitt*, der jene beiden Irrlehren der Kunstbetrachtung bekämpfte: den ästhetischen Absolutismus und den historischen Relativismus (die freilich mit der Geisteslage des vorigen Jahrhunderts eng zusammenhängen); in Anlehnung an Wölfflinsche Grundbegriffe (auch C. Sachs u. a.) zeigte er, wie jede Kulturepoche auch künstlerisch ihre eigene, selbständige Gestaltwerdung erfährt, und entwickelte daraus die Forderung, daß die zeitgenössische Musik und Pflege uns räher zu stehen habe als die immer umfänglichere Heranziehung alter, d. h. einem längst entschwundenen Kulturleben zugehöriger Kunst. Hierzu (wie auch zu Gurlitts Ausführung über „alte und neue Polyphonie") wäre manches zu sagen; Raumknappheit verbietet es, doch wird bei anderer Gelegenheit darauf zurückzukommen sein. Immerhin sei in diesem Zusammenhang auf den ebenso hervorragenden als verdienstlichen Arbeitswillen der erst seit kurzem bestehenden Mainzer Hochschule für Musik verwiesen, die in zwei Konzerten (unter Rosbaud und Werlé) Chor und Orchester des Institutes mit neuzeitlichem Schaffen hervortreten ließ. — Auch sonst fehlte es an künstlerischen Anregungen (z. B. Landestheater, Orchester) während dieser gastfreundlich bereiteten Tage nicht, die durch eine Begrüßungsrede des hessischen Staatspräsidenten eröffnet ward und in einem eindrucksvollen, allseitig begeistert aufgenommenen Schlußwort Prof. *Kestenbergs* ihren harmonischen Ausklang fand.

Lossen-Freytag.

*

Max Ettingers »Clavigo«

Uraufführung in Leipzig

Dieser erste Versuch, Goethes dramatische Sprache wörtlich zu vertonen, kann aus prinzipiellen Gründen abgelehnt oder aber als neue Opernform (nach der wir immer noch suchen) begrüßt werden. Wenn ich diesen Versuch als durchaus gelungen und beachtenswert bezeichne, so geschieht es deswegen, weil durch Ettingers musikalische Arbeit die Wirkung der Goetheschen Tragödie tatsächlich in vielen Partien (wie besonders im Schlußbild, das der notwendigen organischen Trauermusik bisher entbehrte) erhöht ist, und weil diese knapp zweistündige neuartige Opernaufführung dem modernen Hörer, dem allmählich vor dem musikdramatischen Schwergeschütz bange wird, einen besonderen Genuß bereitete.

Ettinger mag sowohl in Verfolgung eines zeitgemäßen, in gewisser Beziehung der neuen italienischen Bühne entlehnten Opernideals wie in richtiger Einschätzung seines Musikvermögens auf diese neue Form verfallen sein. Denn der literarische Text mit an sich wirkungsvoller Sprache (den er schon in seiner „Juana" bevorzugte) entbindet ihn von Musikdramatik und Arienkonzeption, die ihm bei einiger Begrenzung seiner musikalischen Erfindungsgabe wie bei seiner seelischen Struktur als moderner Allegro-Mensch nicht recht zu liegen scheinen. Dadurch soll ein gefühlsechter, gut sanglicher arioser Gehalt (besonders am Schluß des ersten Aktes) nicht in Abrede gestellt werden. Aber seine Eigenart, die sich hier voll auswirken konnte und mußte, liegt in der *melodischen*

Behandlung des Rezitativs, in seinem *Deklamationsstil,* der häufige Tonrepetitionen nicht scheut und doch bei dieser fast ununterbrochenen Folge rezitativischen Textes von einer erstaunlichen melodischen Flüssigkeit ist. Es genüge der Hinweis auf Puccinis Schreibweise, die — freilich mit ungleich höherer melodischer Schlag- oder Schlagerkraft — oft eine Verquickung von Arie und Rezitativ darstellt, es diene die auffällige Umdeutung der Goetheschen Marie zu einer Art Mimi zur Kennzeichnung der Opernabsichten Ettingers: ohne musikalische Strapazen eine zeitgemäße erschütternde tragische Kleinoper zu geben, die dem schnell reagierenden modernen Hörer ohne Orchesterschwulst und große musikalische Gesten unpathetische, allgemein-menschliche Erhebungen vermittelt. Da dies in schlichter, streng tonaler Tonsprache geschieht, konnte das Werk beim Leipziger Publikum einen vollen, überaus herzlichen Erfolg erringen. Er war nicht zuletzt der prachtvollen Aufführung unter Gustav *Brecher* (der die Oper ohne Aktabteilung gab), der schauspielerischen Regiekunst Walther *Brügmanns* und den hierfür besonders geeigneten intelligenten Sängern *Zilken, Lißmann, Spielcker,* Ilse *Kögel* zu danken. *A. Baresel.*

*

Richard Rosenberg: „Der Geiger von Gmünd"

Uraufführung im Dortmunder Stadttheater am 30. Oktober

Halb lyrisches Volksspiel, halb Legende, von gesunder, musikalischer Erfindung, die reinen Zielen der Tonkunst zustrebt, und von reichem technischem Können getragen wird, ist die Oper „Der Geiger von Gmünd", die bei ihrer hiesigen Uraufführung einen ausgezeichneten Erfolg hatte. Ein vielversprechendes, sehr sympathisches Erstlingswerk. Die klangschöne Partitur ist besser geraten als das Textbuch, das vom Komponisten selbst (geb. 1894 zu Frankfurt a. M.) und Bruno Saatze gemeinsam geschmiedet wurde. Es behandelt eine mittelalterliche Sage aus Schwäbisch-Gmünd, die von Justinus Kerner als poetische Ballade gestaltet wurde.

Ein armer, junger Geiger und Sänger erringt sich die Liebe eines Goldschmieds-Töchterleins, das diesmal Magda heißt. Die ist einem reichen Ratsherrn versprochen und rät dem Geliebten, vor dem Altar Sankt Cäciliens, seiner Schutzpatronin, hoch oben auf dem Berg zu beten und seine Weisen zu spielen, damit des Vaters harter Sinn sich wende und ihm ein Zeichen ihrer Gnade zuteil werde. Die Heilige neigt sich zu ihm nieder und reicht ihm ihren goldenen Schuh; der Goldschmied scheint nun umgestimmt. Doch das alles erzählt der Geiger in der Schenke und wird gleich danach als frevelnder Dieb verhaftet. Ein Fehler des Librettos; dieser zweite Akt müßte bei dem Goldschmied spielen. Auf dem Berg soll der Geiger am anderen Morgen gehängt werden. Als letzte Bitte wird ihm gewährt, noch einmal vor der Heiligen spielen zu dürfen. Das Bild beginnt dabei zu leben und zu lächeln, und Cäcilia reicht ihm auch den anderen Goldschuh. Das Wunder wandelt den Sinn des Volks und den des Vaters, und die Liebenden werden vereint.

Der erste Akt ist rein lyrisch und sehr polyphon gehalten, das Vorspiel reich fugiert; der zweite ist homophoner, entbehrt aber der dramatischen Klimax; der dritte hat große klangliche Steigerungen mit wirkungsvollen Doppelchören und Fanfaren. Der erfindungsreiche Stil läßt wohl die Vorbilder von Wagner, Humperdinck und Strauß gelegentlich aufleuchten, aber auch viel Eigenart und warme Empfindung blühen. Fünf altdeutsche Volkslieder sind, neu vertont, feinsinnig eingewoben, eines auch in der alten Weise. — Um die gutbesuchte Aufführung machten sich Paul *Pella* als geschickter Dirigent, Dr. W. *Aron* und Ludwig *Görz* als Bühnenbildner, Gustav *Wünsche* und Margarete *Teschenmacher* in den Hauptpartien ebenso verdient wie Chor und Orchester. *Theo Schäfer.*

MUSIKBRIEFE

Berlin. Den Lebenden zuvor: Die Gedächtnisfeier eines zu früh verstorbenen Führers im deutschen Musikleben — *Friedrich Rösch.* Nach den weihevollen Klängen von Mozarts Maurerischen Trauermusik (Staatskapelle unter Richard *Strauß*) widmete Prof. Wilhelm *Klatte* dem Lebenswerk des vor einem Jahr Dahingegangenen einige kurze, eindrucksvolle Worte, die in dem Gelöbnis gipfelten, das ideelle Vermächtnis des großen Organisators heilig zu halten. „Treue um Treue." Im gleichen Sinne wandte sich Prof. Dr. Siegmund v. *Hausegger* an die zahlreich erschienenen Ehrengäste. Zwei Madrigale von Friedrich Rösch (Thielsche Madrigalchor) und das Lento assai aus Beethovens Op. 135 (Klingler-Quartett) vervollständigten die eindrucksvolle Morgenfeier in der Singakademie. — Das Konzertleben Berlins weist zurzeit jenes gewohnte, buntbewegte Bild auf, das in seiner Vielseitigkeit und seiner Vermischung einheimischer mit ausländischer Kunst unsere Reichshauptstadt zu einem Sammelpunkt internationalen Interesses stempelt. Wieder bietet Furtwängler als durchgeistigter, von hohem künstlerischem Impuls beseelter Stabführer ausgewählte Vortragsfolgen, wieder vereinigt Prof. Dr. Felix M. Gatz die Bruckner-Freunde zu einer zyklischen Darstellung sämtlicher Sinfonien, die unter seiner geschickten, von ehrlichem Wollen geführten, aber nicht restlos ausgestaltenden Hand gelegentlich des ersten Konzertes neues Leben gewinnen. Wieder führt sich der ehrgeizige, sicheren Instinkt und vielseitige Begabung verratende Dr. Heinz Unger mit seinem Sondergebiet der Mahler-Interpretation ein, während das Berliner Sinfonieorchester unter seinem neuen, vielversprechenden Dirigenten Emil Bohnke auf dem Wege neuzeitlicher Kunst einer sichtbaren künstlerischen Vervollkommnung entgegengeht. Die Uraufführung der II. Sinfonie von Max Butting erschien trotz inhaltlicher Schwächen als ein bemerkenswerter Kristallisationsprozeß des neuzeitlichen Stils durch bewußte Abkehr vom Experimentellen, ohne die Errungenschaften moderner Harmoniebildung aufzugeben. Die Erstaufführung einer gesund empfundenen, von R. Strauß beeinflußten Sinfonie Max Trapps (Nr. 3 Op. 20), dann die als Augenblicksreize fesselnden raffinierten Marionettenstückchen „Pupazzetti" von A. Casella u. a. danken wir Bohnkes reger Initiative. — Als Gastdirigent erschien der etwas ungelenke, aber gewissenhafte Moser-Rüfenacht (Basel) an der Spitze der Philharmoniker. Werke von Laquai, Jos. Lauber (ein fein pointiertes, wertvolles Bläseroktett) und Volkmar Andreae (dessen „Kleine Suite" reizvolle Gedanken über der Ganztonleiter aufbaut) erklangen erstmalig in Berlin. Dazu ein Violinkonzert (e moll) des Dirigenten, das Alma Moodie mit ihrer gereiften Ausdruckskunst meisterte. — Bruno Walter widmete sein zweites Konzert vorwiegend einem klassischen Programm, das unter seiner tiefschürfenden Hand eine vollendete Darstellung erlebte. — Einen wichtigen Faktor des Berliner Musiklebens bilden die mitunter sich stark anhäufenden Kammermusikabende unserer beliebten Streichquartette. Das vorzügliche Klingler-Quartett, die natürliche Musizierfreudigkeit des Prisca-Quartetts, das unter den vielen bisherigen „Ver"arbeitungen der Bach-Chaconne eine allzu volltönige Quartettausgabe von A. M. Herz als Uraufführung bot, das Guarneri-Quartett mit acht Kammermusikabenden (tiefste Eindrücke des zweiten russischen Abends!) — endlich das erste „Konzert mit neuen Werken" des Berliner Tonkünstlervereins, in dessen Mittelpunkt die Erstaufführung des „Lied vom Glück" mit der beachtenswerten Hinnenberg-Lefèbre und einem Streichorchester unter Leitung von Heinz Unger stand (ein neuer, stimmungsvoller Liederzyklus des schreibgewandten Erich Anders) — es ist fast zu viel des Guten, das der Aufnahmefähigkeit des Hörers zugemutet wird. Und zwischendurch die ungezählten Reihen der Solistenabende, in denen neben bekannten Namen wie Sigrid Onegin, Edwin Fischer, Moritz Rosenthal, Adolf Busch der künstlerische Nachwuchs unserer Zeit um die Krone der Anerkennung ringt. Dr. *Fritz Stege.*

Bochum. Das Wunder vollzieht sich! Der neue Generalmusikdirektor Prof. L. Reichwein zwingt eine immer größer werdende Gefolgschaft zu seinen städtischen Konzerten. Nicht durch Einführungsvorträge und viel verheißende Versprechungen, sondern durch fortlaufend reife Taten. Sah man in den letzten Jahren mit Besorgnis, wie sich die Reihen der regelmäßigen Besucher merklich lichteten, so erfüllt die jetzige Zunahme des Hörerkreises namentlich aus den weniger bemittelten Volksschichten mit starker Zuversicht für eine gesunde Aufbauarbeit. Sie hat in den ersten Konzerten mit einer zielbewußten Kultivierung des Bodens eingesetzt. Den Anfang bildeten Beethovens IV., Bruckners III. und Mozarts g moll-Sinfonie. Ein Dirigieren aus dem Gedächtnis deutete die unbedingte Herrschaft Reichweins über den Stoff und seine kluge Zeichengebung schien ihren Formwillen durch Fernkraft auf das Orchester zu übertragen. Welcher Steigerung die künstlerische Selbsterziehung Reichweins fähig ist, wurde gelegentlich der reichsdeutschen Erstaufführung der VI. Sinfonie des Russen Nikolai Mjaskowsky kund, die ebenfalls aus dem Gedächtnis dirigiert wurde. Nur in solcher Darbietung konnte der selbstquälerische Schmerz des ersten Satzes, wie auch das phantastische Traumbild des nächtlichen Geistertanzes im zweiten Satz mit seiner eigenwilligen Harmonik und Rhythmik Eingang finden. Hieran reihten sich in den beiden letzten Sätzen die Ausstrahlungen mehr lyrischer Seelenzustände an und ihre Spannungslösung nach dem kurzen Klagegesang des Chores durch den Dur-Uebergang empfand man sehr wohltuend. Die Einführung des jungen Wiener Pianisten, Prof. Fr. Wührer, im Ruhrgebiet war mit der tiefschürfenden Darbietung des dritten Klavierkonzerts von Beethoven verknüpft. Auf dem Gebiet des Kammerkonzerts verdankte man dem rührigen Treichler-Streichquartett die Bekanntschaft mit Brahmsens H dur-Trio und einer Triosonate für Flöte, Violine und Klavier aus dem „Musikalischen Opfer" von J. S. Bach. Ein Volkskonzert der städtischen Singschule ehrte erneut die gediegene Chorerziehungsarbeit des Singschulleiters Konrad Sarrazin. *Max Voigt.*

*

Leipzig. In der Vorsaison der Musikstadt wurde bereits tüchtig und trefflich musiziert — diesmal in vieler Beziehung auch äußerlich geordneter und überlegter als in den Vorjahren, deren blindwütige und für Leipzig gar nicht tragbare Konkurrenzveranstaltungen an dieser Stelle öfters angefochten wurden. An *Uraufführungen* brachte die Oper Max Ettingers „Clavigo", die gesondert behandelt wird, das Gewandhaus des prachtvollen *Furtwängler* eine Sinfonie des hochbegabten Günter *Raphael,* die trotz glänzender Orchesterbehandlung und trefflichen musikantischen Einfällen infolge ihres mehr als einstündigen, noch ungeklärten Bruckner-Ehrgeizes des Dreiundzwanzigjährigen eine gewisse Ermüdung beim heutigen Hörer nicht verhindern konnte, ihrem Komponisten aber eine Lehrstelle am hiesigen Konservatorium einbrachte. Anzuerkennen bleibt auf alle Fälle der Mut zur großen Form — ob er zeitgemäß ist oder nicht; abzuwarten wäre die weitere Entwicklung des architektonischen Talents. An Neuheiten brachte die Oper Verdis „Macht des Schicksals" in Werfels fraglos bedeutungsvoller Renovierung des Piaveschen Textes: der ausgezeichnete Theatermann Piave schlug immer noch durch, und es kam unter Brügmanns Regie zu einer (bei aller oft peinlichen Länge des Werkes) prachtvoll zündenden Aufführung, während der temperamentvolle, nur aus ehrlicher Andacht gelegentlich schleppende Georg Sebastan das kostbare musikalische Gut trefflich betreute. — Einen glänzenden Erfolg hatte Lehars „Paganini" mit dem jungenhaft frischen Prachtsänger Richard Tauber und der verehrungswürdigen Sängerin Vera Schwarz — das erste Theaterereignis der letzthin Verfallssymptome aufweisenden Leipziger Operette unter der wieder sieghaften neuen Leitung von Kurt *Olfers.* — Man hörte bereits zwei Bruckner-Sinfonien: die Neunte unter Furtwänglers wundervoll gliedernder, geistvoll nachbauender Stabführung, die Vierte unter Heinrich Labers ehrlicher und getreuer Leitung im Philharmonischen Konzert. — *Battistini* war schon da, das höchst kultivierte Naturwunder; Ludwig Wüllner als Immer-noch-Sänger mit ungebrochener, tief ergreifender Gestaltungskraft; Michael Bohnen als etwas sparsam bedachter, aber durch Persönlichkeitswerte ungemein überzeugender Hans Sachs; der Negertenor Roland Hayes, der einen mit der süßen Milde seines Organs die einflußreiche negro-amerikanische Kunst liebgewinnen läßt; Jean Kubelik mit einem befremdlich gleichgültig zusammengestellten, Lamond mit seinem traditionellen Tournee-Programm, Gieseking mit beachtlichen Debussy-, Niemann- und Hindemith-Stücken und Borowsky mit problematischen Prokofieff-Erstaufführungen. An Musik fehlte es also nicht im trüben Herbst des arbeitsreichen, neuerdings vom weltstädtischen, Fremde begehrenden Ehrgeiz gepackten Leipzig, höchstens am Publikum. *A. Baresel.*

*

München. (Alte, neuere und neueste Musik.) Nach zaghaftem Beginn in der zweiten Septemberhälfte hat sich die Konzertsaison schon im Oktober zu solcher Fülle der Veranstaltungen entwickelt, daß im Bericht nur gedrängtester Querschnitt möglich ist. Genußreich waren zwei Abende alter Musik; am ersten spielte P. Grümmer mit Li Stadelmann (Cembalo) schöne Gambensonaten von Händel und Bach Vater und Sohn (Ph. Emanuel) vollendet, wenn auch mit etwas übertriebenem Tempo der Allegrosätze. Dann bot das neugegründete „Döbereiner-Trio für alte Musik" Kleinodien des vorklassischen Kammermusikstiles, davon ich nur eine reizende Triosonate Buxtehudes für Viola da Gamba (Chr. Döbereiner), Viola d'Amore (A. Huber) und Cembalo (Dr. Joh. Hobohm) sowie besonders eine von drei köstlichen Cembalo-Polonaisen Friedemann Bachs erwähne. Ein Händelsches Orgelkonzert (von Dr. E. Gatscher nicht überlegen gespielt) leitete im ersten Hausegger-Abend des Konzertvereins zur Moderne über. Regers „Sinfonischer Prolog" erstand unter Hauseggers straffer Stabführung trotz aller Weitschweifigkeit plastisch und eindrucksvoll. — Cl. v. Franckenstein hatte für einen Abend mit dem Konzertvereinsorchester M. Olszewska gewonnen, die P. von Klenaus „Gespräche mit dem Tod" sehr schön sang, ohne damit ganz für die Belanglosigkeit des übrigen Programms entschädigen zu können. Wahres Schöpfer- wie Nachschöpfertum erlebte man dagegen bei zwei Abenden des Thomanerchores unter Straube. Am ersten hörte man unter andern alten Meisterwerken zum erstenmal das deutsche „Magnificat" von H. Schütz. Daß der zweite schlecht besucht war, trotzdem außer Jos. Haasens sympathischer deutscher „Singmesse" die wundervolle Bach-Motette „Jesus meine Freude" und G. Ramin als unübertrefflicher Interpret Bachscher und Regerscher (B—A—C—H-Phantasie und Fuge) Orgelwerke lockte, das zeugt deutlich von der immer noch fatalen Lage unseres Musik- und Kulturlebens. — In der Kammermusik machte sich (auch hier) der Zug zur Moderne bemerkbar, und das Interesse sammelte sich dabei um den Namen P. Hindemiths. Das Amar-Quartett (Frankfurt) warb für seinen Bratschisten mit vollendeter Wiedergabe der problematischen Opera 32 (Streichquartett) und 34 (Streichtrio), während der Komponist selbst (übrigens vor einem auserlesenen Hörerkreis) seine bedeutende Bratschen-Solosonate Op. 22 mit überlegenem Können und suggestiver Kraft vortrug. Seine knappe, aber vortreffliche Violinsonate in Es fesselte im Sonatenabend der Damen A. Bauer und B. Schmidt neben Pfitzner und Strauß. Die Suite „1922" wirkte bei all ihrer unverfrorenen Parodistik doch entschieden bei der ausgezeichneten Erstaufführung durch den Pianisten S. Grundeis, der in seinem letzten Klavierabend außerdem auch zwei Uraufführungen bot: von W. Niemann eine „Introduktion und Toccata" Op. 106, geistvoll und im Klang farbig, jedoch nicht in große Tiefe hinabreichend; sodann des Münchners O. Crusius dreisätzige „Sonatine", die zwar an harmonischem und sonstigem Radikalismus nichts zu wünschen übrig läßt, sich gründlich bar veralteter „Gefühle" erweist, aber auch keine wirklich schöpferische Notwendigkeit für ihr Gebahren kundgibt. Moderner Musik widmete auch der Meistergeiger Joh. Szigeti einen Teil seines Programms, auf dem unter anderem Debussys klangprächtige, sonst jedoch nicht bedeutende g moll-Sonate und Strawinskys interessante, eigentlich zwischen Kadenz und radikaler Atonalität pendelnde „Suite nach Pergolese-Themen und -Fragmenten" stand; beide Werke mit geradezu verblüffender Vollendung und Gestaltungskraft hingestellt auch vom Pianisten Ign. Tigermann, der zudem zwei famose Klaviersachen Debussys ebenso genußreich bot. — Von den vielen Liederabenden erwähne ich nur den des jungen, sehr begabten Münchners E. Franck wegen seiner schönen und mit Recht erfolgreichen Erstaufführung dreier stimmungsvoller Gesänge (für Bariton) des Wieners O. Siegl. — Daß man, auch abgesehen von den hier knapp zusammengefaßten, bisher schon eine Menge tiefer oder doch inter-

essanter Konzerteindrücke haben konnte, das verbürgen allein schon die Namen von Künstlern wie Edwin Fischer, Ansorge, Friedberg, Elly Ney, Erb-Ivogün, Battistini usw., die sich seit Beginn der Saison hier hören ließen. Dr. *P.*

*

Stuttgart. (Konzert.) Den offiziellen Beginn der Konzertspielzeit bedeutete das erste Sinfoniekonzert unseres Landestheaterorchesters (an der Spitze: Carl Leonhardt), das als würdigen Auftakt aus Anlaß von Bruckners Todestag dieses Meisters IX. Sinfonie als einziges Stück (sehr lobenswert!) aufs Programm setzte. Leonhardt ist ein trefflicher Bruckner-Dirigent, unter dessen Leitung das noch von den Ferien her ausgeruhte Orchester besonders klangschön musizierte. Im weiteren Verlauf dieser Konzerte gab es zunächst einen Abend mit moderner Musik: A. Honeggers Vorspiel zu Shakespeares „Sturm", Sommeridyll und Lied der Freude, weiter M. Trapps Violinkonzert Op. 21 und P. Hindemiths Konzert für Orchester Op. 38. Die drei Orchesterstücke Honeggers ließen frisch zupackende Begabung erkennen; das „Sturm"-Vorspiel ist glänzende naturalistische Mache, die beiden anderen Sachen sind teils von Ravel, teils von Strauß beeinflußte, sich äußerlich etwas radikal geberdende, innerlich aber recht zahme und auch nicht sehr originelle, wenn auch farbenfrische Stücke. Trapps Violinkonzert (von Havemann famos gespielt) verriet einen beträchtlichen Könner, dessen stets aus zweiter Hand geschöpfte Musik indessen wenig sympathisch wirkte. Hindemiths mit kühlem Schneid daherfegendes Orchesterkonzert wirkte ein wenig als Bürgerschreck. Im dritten Konzert stand Hans Pfitzner als Gastdirigent auf dem Podium und vermittelte neben seinem eigenen Klavierkonzert (mit Pembauer als Solisten), das mit seinem frischen Zug und seinen mannigfachen Schönheiten trotz fehlender Durchformung im höheren Sinne ein angenehm zu hörendes Stück ist, Schumanns Genoveva-Ouvertüre und C dur-Sinfonie in schlechtweg meisterlicher Darstellung. Das vierte Konzert brachte neben Mozarts Haffner-Serenade „Sinfonische Gesänge mit Orchester Op. 12 von Arthur Kusterer und Gerh. von Keußlers d moll-Sinfonie. Kusterers Musik klingt sehr angenehm, ist gemäßigt modern und zeigt weiche Empfindung, entbehrt aber noch des plastischen Ausdrucks; Keußlers Sinfonie läßt volle technische und formale Meisterung des Stoffes erkennen, vermag aber in ihrer geistig vornehmen, ganz nach innen gerichteten Haltung beim erstmaligen Hören mehr Hochachtung als unmittelbare Wirkung auszulösen. — Das Philharmonische Orchester möchte es offenbar nach wie vor ängstlich vermeiden, sich mit nur einem Dirigenten zu begnügen. Das beschleunigt sicher nicht den Aufstieg dieses jungen, der Reife noch entbehrenden Klangkörpers als solchen, ist aber wahrscheinlich geschäftspolitisch richtig gedacht, und die Anregungen, die das Auftreten bekannter auswärtiger Dirigenten gewährt, sollen dankbar anerkannt werden. So hörte man zunächst Jul. Prüwer (Berlin) mit Tschaikowsky, Goldmark und Bizet, weiter M. Hahn (Stuttgart) mit Händel und Bruckners „Romantischer", sowie M. Abendroth (Köln), der mit Strauß' „Don Juan", Regers „Böcklin-Suite", besonders aber mit Brahms' II. wahrhaft faszinierend wirkte. — In dicht gefüllter Kirche ließen sich zweimal der Thomanerchor aus Leipzig unter Meister Straube hören, der damit einfach Standard-Leistungen auf seinem Gebiete aufwies. Das Programm enthielt vor allem Bach (Motetten), weiter Schütz, Schein, Rosenmüller, Dulichius, an Modernen Arn. Mendelssohn und Jos. Haas. Für den mitreisenden, leider am Orgelspiel verhinderten G. Ramin saß Stiftsorganist Strebel an der Orgelbank. In diesem Zusammenhang sei noch die würdige Bruckner-Feier in der Elisabethenkirche unter MD. Enz erwähnt, die auch die e moll-Messe zu Gehör brachte. — An der Spitze der Kammermusikveranstaltungen ist die unvergleichliche Leistung des Busch-Quartetts zu nennen, das Brahms, Mozart und Dvorák spielte. Unser bewährtes einheimisches Wendling-Quartett absolviert in dieser Spielzeit sämtliche Beethoven-Quartette; das junge Kleemann-Quartett spielte neben Brahms und Haydn ein talentiertes, aber noch ungleichmäßiges und der Reife ermangelndes Quartett in C dur von Günther Raphael. — In der Gesellschaft für neue Musik brachte Clara Wirz (Sopran) und Herm. Reutter (Klavier) Paul Hindemiths „Marienleben" zur Erstaufführung und H. Reutters „6 russische Lieder" zur Uraufführung. Hindemiths „Marienleben" leidet vor allem an übermäßiger Länge, besonders wenn nur die neutrale Klangfarbe des Klaviers zur Verfügung steht, aber auch daran, daß die Wesensarten des Dichters und Komponisten zu verschiedenartig sind, um einen einheitlichen Gesamteindruck hervorrufen zu können. Reutters russische Lieder lassen kluge Mäßigung erkennen und zeigen Niveau. Der etwas gleichmäßig gedrückten Stimmung wurde nicht ohne Geschick beigekommen, doch ist der ganze Vorwurf nicht ohne Bedenken; denn entweder man gibt sich ganz à la russe, was auch im besten Fall Schauspielerei bleibt, oder man vermag durch die Kraft seiner Persönlichkeit (etwa wie Brahms in seinen Zigeunerliedern) das fremde Gut ganz zu assimilieren. Daß der junge Komponist den ersten Weg vermied, spricht für ihn; daß ihm die angedeutete Synthese nicht in vollem Maße gelang, wird ihm niemand zum Vorwurf machen wollen. Von sonstigen Veranstaltungen seien noch erwähnt ein Musikabend des Konservatoriums für Musik mit Werken Friedrichs d. Gr., sowie ein deutscher Volksliederabend (Bravo!) der Sängerrunde „Deutsches Volkslied" Lindau unter ihrem tüchtigen Führer H. Pommer. — An Gesangsgrößen konnte man zwei im eminentesten Sinn verschiedenartige Persönlichkeiten hören: den Romanen Battistini und den Germanen Wüllner, beide in der Abendröte ihres Künstlertums: dieser im rücksichtslosen Kampf mit der störrischen Materie barocke, aber geistig höchststehende Leistungen erzwingend, jener durch vollendete Harmonie von Ausdruck und Ausdrucksmittel wahrhaft Klassisches bietend. S. Onegin vermochte in einem Liederabend zu zeigen, daß sie noch immer im Besitz einer einzigartigen Stimme ist. — Die auswärtige Pianistenwelt schickte uns Edw. Fischer und Elly Ney, die einheimischen Klavierspieler wurden vertreten durch unsern Musikhochschuldirektor Wilh. Kempff, der im ersten einer Reihe von vier Konzerten, einem Bach-Abend, sein überschäumendes Temperament zeigte, weiter durch den beträchtlichen Könner W. Bergmann und Else Herold, eine noch jugendliche, versprechende Novize. *Bb.*

BESPRECHUNGEN

Musikalien

Victor Urbantschitsch: Caprices mignons über ein Kinderlied (Klavier zweihändig). L. Doblinger, Wien.

Amüsante, klavieristisch brillante Variationen über das bekannte „Brüderlein, komm tanz mit mir".

*

Arthur Kohn: Präludium und Fuge in a moll für Klavier zweihändig. Derselbe Verlag.

Gut im Aufbau, wirkungsvoll; hält sich in vorgezeichneten Bahnen, ohne allgemein zu werden.

*

B. van Dieren: Thomas Lovell Beddoes für Singstimme und Klavier. Oxford University Press, London.

Ein hingehauchtes, manchmal etwas angeblaßtes Stimmungsbildchen, das des harmonischen Reizes nicht entbehrt.

*

Ernst Toch: Capriccetti Op. 36 für Klavier zweihändig. Verlag Schott.

Nun wendet sich auch Toch der intimen Klaviermusik zu. Die fünf kurzen Stückchen möchte ich „Schumann 1926" nennen, in welcher Bezeichnung man all das finden möchte, was einem Schumann heute noch liebenswert macht.

*

Georg Nellius: Alte und neue Weisen in Kanonform für zwei bis vier Stimmen, Violine und Violoncello. Verlag Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Das Werkchen ist ein lebendiger Beweis dafür, wie auch in der Schule schon wirkliche Musik getrieben werden kann; jedenfalls enthält es hübsche Anregungen, die für beide Teile, Lehrer und Schüler, äußerst erfreulich gestaltet werden können.

*

W. Herrmann und *Fr. Wagner:* Schulgesangbuch in zwei Teilen. Verlag Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Ueber die Anlage eines Liederbuches für Schulen kann man geteilter Meinung sein. Jedenfalls gilt es hier besonders, daß eben das Beste gut genug ist. Nun enthalten die vorliegenden Bände tatsächlich in je 13 bezw. 15 Gruppen sehr Gutes und Brauchbares, das den verschiedensten Zwecken und Ansprüchen genügt. Es fehlt auch nicht an ausreichender

Gelegenheit zu der allerorts geforderten polyphonen Betätigung; wenngleich mir der Wert und die Brauchbarkeit der Sammlungen in einer maßvollen Uebereinstimmung zwischen bewährtem Altem und zwischen neu Gefordertem zu liegen scheint. Ein von Dr. phil. Hans Fischer verfaßter theoretischer Anhang ist sehr sinn- und sachgemäß verfaßt und berührt daher wohltuend.

*

Friedrich Joost: Singfibel (Uebungsstoffe für das Singen nach Noten). Verlag G. Stalling, Oldenburg i. O.

Ein sehr hübsch ausgestattetes, durchaus den praktischen Bedürfnissen dienendes Werkchen, das eine wertvolle Bereicherung der Schulmusikliteratur darstellt.

*

Othmar Wetchy: Vier Lieder für eine mittlere Stimme und Klavier. Verlag L. Doblinger, Wien.

Der Komponist ist offenbar bestrebt, sein harmonisches und klangliches Ausdrucksvermögen zu erweitern; im Kreise dieses seines Ausdrucksvermögens gelingen ihm auch die Stimmungen.

* *R. Gr.*

O. H. Thomas: Natürliches Lehrsystem des Violinspiels. Verlag Hug & Co.

Die von erprobten Prinzipien ausgehende, Bogentechnik und Entwicklung des Harmoniebewußtseins beim Schüler gleich zu Anfang des Studiums ins Auge fassende Thomassche Schule besitzt den Vorzug großer Einfachheit, ohne auf Gründlichkeit zu verzichten. Sie holt sich ihren Uebungsstoff aus dem Volksliederschatz und aus bekannten Opern und ist in dieser Hinsicht stark konservativ, dürfte sich aber gerade dadurch ihre Verbreitung erleichtern. *A. Eisenmann.*

Bücher

Holmont, Alfred: Die Hosenrolle. Variationen über das Thema: Das Weib als Mann. München 1925. Verlag Meyer & Jessen.

Der Begriff, unter dem Holmont sein Thema abwandelt, ist nicht etwa eine rein bühnenhistorische Untersuchung der Hosenrolle, die hier nur als eines von vielen und verschiedensten Gebieten mitbehandelt wird, auf denen sich Wandel und Täuschung des Geschlechtes ausgewirkt. Holmonts Ausführungen erstrecken sich vielmehr auf alles in Ethnologie, Mythologie, Soziologie, Kunst und Kultur, was irgendwie Spuren dieses Geschlechtertausches aufzuweisen hat (oder doch ihm persönlich und subjektiv als solche erscheinen). Er will „die ungeheuer produktive Kraft der Erotik" zeigen, und zwar unter besonderer Berücksichtigung der Frau, des androgynen (mannweiblichen) Wesens, überhaupt der Emanzipation und Loslösung des Weibes von den Gesetzlichkeiten des Mannes im Leben wie im Spiel (während er den umgekehrten Fall, die Geschichte des Halbmannes und gynandrischen Elementes als weniger reizvoll nur gelegentlich [z. B. Kastraten!] miteinbezieht). Die Aufdeckung und Fülle mannigfaltigster Erscheinungen dieser Art bietet genügend des Interessanten, aber einen einheitlichen Eindruck gewinnt man nicht, wie man auch kaum in allen Anschauungen und Behauptungen des Verfassers seine Meinung teilen wird; dafür ist auch die Einstellung viel zu einseitig von einem fast exklusiv ästhetischen Standpunkte aus gewählt. Man vermißt die tiefere Ausschöpfung und Verarbeitung, wie auch die übersichtliche Ordnung des mit vielbelesener Anschauung zusammengetragenen Materials. *L. F.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Hans *Pfitzners* Bearbeitung der Oper „Der Vampyr" von Heinrich *Marschner* hat bei der ersten Aufführung in *Aachen* großen Erfolg gehabt.

— „Hypatia", die vor einiger Zeit in Weimar uraufgeführte Oper des italienischen Fürsten *Caetani*, ist von den Städtischen Theatern in *Düsseldorf* zur Aufführung in dieser Spielzeit angenommen worden.

— Das Landestheater zu *Darmstadt* hat das Weihnachtsmärchenspiel „Brumm der Bär" von Sepp *Deutsch*, Musik von Dr. Alfred *Nestmann*, beide aus Leipzig, zur Uraufführung angenommen.

— Serge *Prokofieff* vollendete eine neue Oper „Der feurige Engel". Der Text ist dem gleichnamigen Roman des Dichters Valerij Brjussoff entnommen.

— Phil. *Jarnachs* neues Orchesterwerk „Morgenklangspiel" wurde im Leipziger Gewandhaus zur Uraufführung gebracht.

— Richard *Strauß* hat die Komposition des letzten Aktes seiner neuen Oper „die ägyptische Helena" (Text von Hugo v. Hofmannsthal) soeben vollendet. Das Werk wird in der Spielzeit 1926—27 seine Uraufführung erleben.

— Walther *Böhme*, der Komponist der Oratorien „Die heilige Stadt" und „Die Jünger" hat ein neues Werk vollendet, zu welchem Margareta Meley-Fiebig nach einem Märchen von Andersen den Text schrieb: Am letzten Tag!

— Die Erstaufführung von F. *Busonis* „Doktor Faust" am W. Landestheater in *Stuttgart* findet am 27. November statt.

— Die sinfonische Dichtung „Alma Julia" von Alfons *Stier*-Nürnberg fand bei ihrer Uraufführung anläßlich eines Würzburger Studentenfestes durch das dortige Theaterorchester warme Aufnahme.

— Roderich von *Mojsisovics'* Operneinakter „Der Zauberer" gelangt diese Spielzeit am Stadttheater in *Bamberg* zur Erstaufführung. — Im Dom zu *Magdeburg* gelangte am 18. September die Orgelsonate b moll Op. 38 desselben Komponisten durch Domorganist Hans *Köhler-Eckardt* zur reichsdeutschen Uraufführung.

— Unter 168 Bewerbern, von denen sechs Herren Probe dirigierten, wurde Kapellmeister Heinz *Bongartz* ausgewählt und als Kapellmeister der Landeskapelle *Meiningen* verpflichtet.

— Prof. Dr. Hermann *Keller* (Stuttgart) gab mit starkem Erfolg in Breslau, Prag und Preßburg historische Orgelkonzerte von Frescobaldi bis Reger und Kaminski.

— Der Cäcilienverein *Pirmasens* führte am 19. November unter Leitung von Musikdirektor Heinrich *Geiger* (Kaiserslautern) mit dem verstärkten Pfalzorchester die II. (Auferstehungs-)Sinfonie von G. Mahler auf.

— Die Universität *Oregon* hat den bekannten Dirigenten W. van *Hoogstraten* zum Ehrendoktor der Musik ernannt.

— Dr. Walter *Niemann* (Leipzig) hatte mit einem „Klavierabend aus eigenen Werken" in der *Koburger* Gesellschaft für Literatur und Musik einen überaus warmen Erfolg bei Publikum und Presse.

— Gordon *Craigh*, der bekannte englische Bühnenmaler, der seit Jahren keine direkte Verbindung mehr zu einer englischen Bühne hat, ist einem Ruf des königlichen Schauspielhauses in *Kopenhagen* gefolgt, um dort seine Theaterreformpläne zu verwirklichen.

— Kapellmeister Siegmund *Wittig*, der Dirigent des Dresdner Orpheus, hat einen „Neuen Dresdner Frauenchor" begründet, der am 8. Februar 1927 erstmalig an die Oeffentlichkeit treten wird. Das Programm umfaßt u. a. Werke von Karl Meier-Frenner, Hans Gál, Erwin Lendvai und B. Sekles.

— Das im vorigen Jahr gegründete *Münchner Vokal-Terzett* brachte in seinem ersten diesjährigen Münchner Konzert wertvolle alte dreistimmige Kompositionen, z. T. aus italienischen, englischen und deutschen Stimmbüchern gezogen, zu Gehör.

UNTERRICHTSWESEN

— Der Führer des Guarneri-Quartetts, Daniel *Karpilowski*, ist als Lehrer einer Violinausbildungsklasse an das Konservatorium der Musik Klindworth-Scharwenka in Berlin verpflichtet worden.

— Jaques *Stückgold* ist als Lehrer für Gesang an die Berliner Hochschule für Musik berufen worden.

— Der Musikhistoriker Dr. Erich H. *Müller* wurde als Dozent für Musikwissenschaft an das Pädagogium der Tonkunst (Direktor Prof. O. Urbach) in Dresden berufen.

GEDENKTAGE

— Auf den 3. Dezember fällt der 50. Todestag von Hermann *Goetz* (s. Aufsätze in diesem Heft).

— Am 3. Dezember 1826 wurde der belgische Musikschriftsteller Edmond *Vanderstraeten* in Audenarde geboren. Er studierte in Gent Philosophie und lebte als ungemein fruchtbarer Musikschriftsteller hauptsächlich in Brüssel. Sein Hauptwerk ist „La musique aux Pays-Bas" in 8 Bänden. Er starb am 25. November 1895 in seinem Geburtsort.

— Am 7. Dezember wird Dr. Ludwig *Schiedermair*, Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn, 50 Jahre alt. Sch. ist in weiteren Kreisen hauptsächlich durch sein Werk über Mozart und die Herausgabe der Briefe Mozarts und seiner Familie bekannt geworden.

— Am 11. Dezember 1826 starb in München Benedikt *Schack* (Cziak), Kapellmeister, Opernkomponist und Tenorsänger. Er war 1758 zu Mirowitz in Böhmen geboren und war in Prag, Salzburg, Wien, Graz und München tätig. In Wien war er mit Haydn und Mozart befreundet, welch letzterer für ihn den „Tamino" in der „Zauberflöte" schrieb.

— Am 31. Oktober fand im Musiksaal Bertrand *Roth* in Dresden die 240. (letzte) Aufführung zeitgenössischer Tonwerke statt. Damit fand eine für Dresden bedeutsame Einrichtung nach 25jährigem Bestehen ihr Ende. Eröffnet wurde diese Reihe sonntäglicher Morgenveranstaltungen, die die Mitte zwischen privater Hausmusik und öffentlicher Zweckveranstaltung hielten, am 10. Februar 1901 mit der Fantasiesonate Op. 6 von Felix Dräseke; mit demselben Stück verabschiedete sich der nunmehr siebzigjährige Veranstalter in sinnvoller Weise. Die eigentliche Bedeutung dieser Matineen lag vor allem im Werben für die sich an Wagner, Liszt und Brahms anschließende musikalische Neuromantik.

TODESNACHRICHTEN

— Am 4. November starb in Köln Geh. Hofrat Dr. Max *Martersteig*, der frühere Direktor der Vereinigten Stadttheater in Köln und Intendant der städtischen Bühnen in Leipzig. M. wurde am 11. November 1853 zu Weimar geboren, war ursprünglich Schauspieler, aber schon bald darauf Regisseur und Direktor. Als Schriftsteller hat sich der Verstorbene vor allem durch sein Werk „Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert" bekannt gemacht.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Der *Reichsverband Deutscher Orchester und Orchestermusiker* E. V. gab eine Orchesterstatistik heraus, deren Tabelle A die Besoldungs- und Dienstverhältnisse, Tabelle B das Anstellungsverhältnis der deutschen Orchester angibt.

— Die *österreichischen Komponisten* haben sich ohne Unterschied der Richtung zu einer Vereinigung für wirtschaftlichen und künstlerischen Interessenschutz unter dem Namen „Verein schaffender Tonkünstler" zusammengeschlossen; die Leitung haben Dr. Richard *Strauß*, Staatskapellmeister Robert *Heger* und Marco *Frank* übernommen.

— Die Stadt *Mainz* will ein Denkmal von Peter *Cornelius* errichten.

— In *Prag* hat sich eine *Gerhard von Keußler-Gesellschaft* gebildet (Vorstand: Dr. Bach, Dr. Steinhard, Dr. Nettl und Dr. Adler), die sich die Förderung des Schaffens und die Verbreitung der Kenntnis seiner Werke zur Aufgabe macht. Anmeldungen, die besonders auch aus dem Deutschen Reich erwünscht sind, sind zu richten an Dr. Otto Adler, Prag, Prikopy 19.

— Die Verhandlungen zwischen Rich. *Strauß* und der *Wiener Staatsoper* sind nunmehr zu Ende geführt worden. Danach verpflichtet sich Strauß für die Dauer von fünf Jahren eine Reihe von Aufführungen in der Staatsoper ehrenamtlich zu inszenieren und zu dirigieren. Ferner überläßt er die handschriftliche Partitur des „Rosenkavaliers", sowie seiner neuen Oper die „Aegyptische Helena" der Nationalbibliothek. Dafür erhält er das auf 370 000 Schilling geschätzte Grundstück seiner Villa im Belvedere-Park vom Staat geschenkt. Für diese Ueberlassung von Staatseigentum muß dem Nationalrat noch ein besonderes Gesetz vorgelegt werden.

— Der Komponist des „Evangelimanns" Wilhelm *Kienzl* hatte Mitte Februar im Gebäude des ehemaligen österreichischen Kriegsministeriums in *Wien* bei einem Besuche der Wiener Radio-Sendestation einen ernsten Unfall erlitten, indem er über eine unbeleuchtete Rampe zirka einen Meter tief in den Hof stürzte. Prof. Kienzl strengte nach seiner Genesung gegen den österreichischen Bundesschatz als Hauseigentümer einen Prozeß auf Ersatz der Heilungskosten an und behielt sich weitere Ansprüche bis zur Erledigung der Schuldfrage vor; dieser Prozeß ist durch einen Ausgleich beigelegt worden, wobei der österreichische Bundesschatz die Ansprüche des Komponisten vollauf befriedigte.

— In Rom starb während der Vorstellung die bekannte Operettensängerin Bianca *Rigattini*. Am Schluß des zweiten Aktes einer Operette strauchelte sie und suchte sich an ihrem Partner zu halten, den sie dabei mit zu Boden riß. Das Publikum jubelte über diese neue komische Pointe, bis der Direktor dem Publikum vor dem Vorhang den wahren Sachverhalt mitteilte.

— Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht wird vom 3.—5. Januar 1927 eine pädagogische Tagung „Die Volksschülerin" abhalten.

* * *

Zu unserer Musikbeilage. Armin *Knab*, der in diesem Hefte auch mit einem kleinen Artikel zu Wort kommt, ist unseren Lesern kein Unbekannter mehr. Die Quelle, aus der die Musik seiner heutigen Lieder fließt, ist altes deutsches Volkstum, auf das bewußt zurückgegangen wird, ohne freilich damit die Stellung eines heutigen Menschen aufzugeben. Besondere Anregung zum häuslichen Musizieren soll das entzückende Krippenlied aus dem 17. Jahrhundert geben, das sich in dieser Fassung auf die verschiedenste Art wiedergeben läßt. — Bruno *Leipold*, dessen „Menuett im alten Stil" wir heute als Beilage bringen, lebt als Musikdirektor, Kantor und Komponist in Schmalkalden i. Th. Er wurde 1879 in Lauschau (S.-Mein.) geboren, besuchte das Lehrerseminar zu Hildburghausen, dann studierte er am Kgl. Konservatorium in Leipzig (Schüler Hch. Zöllners, Dr. Merkels etc.) und wirkt seit 1903 als Lehrer und Kantor in Wasungen und Schmalkalden. Von seinen zahlreichen Tonschöpfungen (Op. 1—168), die meist geistlicher Art sind, erlebte das viersätzige geistliche Oratorium „Jesus Nazarenus" viele glänzend beurteilte Aufführungen. Die letzten Arbeiten Leipolds sind drei liturgische Werke, neun Festkantaten und die biblische Szene „Bethanien" für Soli, Chor und Orchester.

* * *

Berichtigung. Frau Melanie *Prelinger* (Wien), die ihre Erinnerungen und Briefe aus F. Busonis Jugendzeit in Heft 1—3 dieses Jahrgangs veröffentlicht hat, bittet uns, einen nachträglich entdeckten kleinen Irrtum berichtigen zu wollen. Demnach muß es in Heft 1, Seite 6, linke Spalte, 2. Zeile von unten, heißen: „Im Dezember 1879 sah ich Busoni zum erstenmal. Er war damals kaum 14 Jahre alt usw." —

Bezugsbedingungen

Vierteljährlich 6 Hefte mit Musik- u. Kunstbeilagen RM. 4.—. Einzelheft RM. —.80. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und die Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag einschl. Versandgebühr im Inland RM. 4.50, nach dem Ausland RM. 5.—. Postscheck-Rechnung Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart Nr. 2417.

*

Anzeigen-Preise

Die viergespaltene Nonpareille-Zeile RM. —.50. 1/1 Seite RM. 170.—, 1/2 Seite RM. 90.—, 1/4 Seite RM. 47.50, 1/8 Seite RM. 25.—, 1/16 Seite RM. 14.—. Bei Wiederholungen Rabatt. Anzeigen-Annahme durch den Verlag

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

48. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1927 Heft 6

Der musikalische Denkmalwert der alten Musikinstrumente

Von Prof. Dr. WILIBALD GURLITT (Freiburg i. Br.)

Denkmalpflege und Musikwissenschaft haben als Kinder der Romantik nicht nur ihre Herkunft aus der Historischen Schule miteinander gemeinsam, sondern auch ein weites Stück ihres Weges über das geistesgeschichtliche Verstehen zum Erhalten und nötigenfalls Ergänzen wertvoller Denkmäler der Musik. Unter den von Denkmalpflege und Musikwissenschaft als natürlichen Bundesgenossen gemeinschaftlich zu betreuenden Kunstdenkmälern stehen ihrer vielseitigen Bedeutung wegen die Musikinstrumente an erster Stelle. Man hat sie meist einseitig nach allgemeinen künstlerischen, kunst-, kulturgeschichtlichen und volkskundlichen, nicht aber gleichermaßen nach besonderen musikalischen, musikgeschichtlichen und musikwissenschaftlichen Gesichtspunkten beurteilt. So schätzte man sie wohl als Werke plastischer und bildhafter Gestaltung, vergaß aber meist, daß ihr künstlerisch auch noch so selbständig durchgeformter Körper doch nur verständlich wird als Ausdrucksfeld einer musikalischen Innerlichkeit, einer — Klangseele. Solche einseitige und äußerliche Würdigung der Musikinstrumente, wie sie in vielen Museumskatalogen anzutreffen ist, wurde vielfach unterstützt durch die in weitesten Kreisen von Musikern und Musikliebhabern herrschende Ansicht vom „Fortschritt der Instrumentenbaukunst". Hierbei denkt man sich den Verlauf der Geschichte der Musikinstrumente so, wie als ob die einzelnen Instrumententypen sich in gleichsam unaufhaltsamem Fortschreiten untereinander „überholen", jüngere Stufen der Instrumentenbaukunst ältere als minderwertige „Vorstufen überwinden" würden und der jeweils neueste Instrumententypus seine Vorläufer allesamt derart entwertete, daß alte Musikinstrumente für den „fortgeschrittenen" Musiker nichts anderes bedeuten könnten als Atavismen, mit denen möglichst aufzuräumen „Forderung der Gegenwart" sei, und zu deren Bewertung museale Alters- und sonstige außermusikalische Maßstäbe eben gut genug seien.

Diese landläufige Anschauung vom Gang der Instrumentengeschichte hat auch in wissenschaftlichen Darstellungen immer mehr dahin geführt, den Gesichtskreis von vornherein auf einen Ausschnitt aus dem Gesamtproblem und das Thema der Forschung auf das einzuengen, was tatsächlich eines solchen Fortschritts fähig ist, wobei die Probleme der sich wandelnden technischen Mittel und Möglichkeiten des Instrumentenbaues stark überlichtet in den Vordergrund traten. Ja, es mag wenig Gebiete im Gesamtbereich kulturgeschichtlicher Erkenntnis geben, die so merkwürdig zäh an einem geradezu fatalistischen Fortschrittsglauben und -optimismus, an einem wahren „Götzendienst der technischen Neuerungen" festhalten, wie gerade die Musikinstrumentenkunde, die erst in allerjüngster Zeit sich davon zu befreien und dank der bahnbrechenden Arbeiten des Berliner Musikwissenschafters Curt *Sachs* und des Wiener Kunsthistorikers Julius *Schlosser* in geisteswissenschaftliche Bahnen einzulenken und ein selbständiger Zweig der musikwissenschaftlichen Disziplin zu werden beginnt[1].

Um dem vorwissenschaftlichen Fortschrittsdogma der Musikinstrumentenkunde zu begegnen, muß aus geschichtlich vertiefter Besinnung die grundsätzliche Frage aufgeworfen werden nach den möglichen und bisher vielleicht unbeachtet gebliebenen Rückbildungen und Verkümmerungen anderer, in den bautechnischen Fortschrittszusammenhang nicht mit eingehender, vornehmlich musikalisch-klanglicher Seiten der geschichtlichen Wandlung der Musikinstrumente: die Frage also gleichsam nach der Kehrseite des bautechnischen Fortschritts, der geschichtlichen Gegenbewegung, nach seinen musikalisch-klanglichen Rückschritten.

Von hier aus — musik- und klanggeschichtlich gesehen — verläuft z. B. die Geschichte der Klavierinstrumente keineswegs eingleisig vom Clavichord über das Clavicembalo und das Hammerklavier bis zu dem modernen Flügel und bedeuten diese einzelnen geschichtlichen Klaviertypen nicht etwa bloße Entwicklungsstadien und gleichsam nur verschiedene Antworten auf ein und dieselbe Frage, sondern jeder

[1] Vergl. die besonders wertvollen kleinen kompendiösen Darstellungen: J. *Schlosser,* Unsere Musikinstrumente (Wien 1922); Curt *Sachs,* Die Musikinstrumente (Breslau 1923); dazu auch: Karl *Nef,* Geschichte unserer Musikinstrumente (Leipzig 1926).

von ihnen ist ursprünglich in einem unvergleichbaren und selbständigen Klangreich verwurzelt. Der wechselnde Rang, den die Klaviertypen zueinander einnehmen, richtet sich nach Art und Maß, wie sie ihrer Natur nach das je herrschende Klangbedürfnis zu befriedigen vermögen. Die hierin bedingte Rangordnung der Klaviertypen bekundet sich in einer stufenweisen Anpassung an die musikalische Eigenart desjenigen Typs, der den Klangwillen einer Zeit am reinsten und lebendigsten zu verkörpern fähig ist, wobei es sich um Wandlungen handelt, die sich von der gegenseitigen Verdrängung und dem durchgreifenden Umbau der Instrumente bis in die feinsten Veränderungen ihrer Spieltechnik und stilistischen Behandlung erstrecken. Dieser gemeinsame innermusikalische Bezug der historischen Klangtypen der Musikinstrumente zu dem Klangideal ihrer Zeit macht die Einheit der Instrumentengeschichte aus und bildet das geisteswissenschaftliche Prinzip, nach dem der instrumentenkundliche Stoff Gliederung und sinnhafte Gestalt gewinnt.

Lenkt man, um beispielsweise bei den Klavierinstrumenten zu bleiben, den Blick auf dasjenige, was dem modernen Flügel gegenüber den älteren Klaviertypen an musikalischen Ausdruckswerten und Klangmöglichkeiten verloren gegangen ist, so läßt sich beobachten, wie ihm infolge zunehmender Klangverschmelzung, -stärke und -obertönigkeit die angemessene Wiedergabe melodisch selbständig gegeneinander geführter Stimmen eines linear-polyphonen Gewebes, namentlich in tieferen Lagen, oder eines klar und offen gegeneinander zu stellenden Forte und Piano, eines farbig bunt kontrastierenden oder eines dynamisch terrassenförmigen Kompositionsaufbaues und wie sein Zusammenwirken mit anderen, vorzüglich Streichinstrumenten, ganz außerordentlich erschwert ist, und man begreift aus solchen und ähnlichen Zügen einer musikalisch-klanglichen Gegenbewegung des bautechnischen Fortschritts der Klavierinstrumente die Gründe, weshalb Seb. Bach den ersten Silbermannschen Pianoforte seine älteren Clavicembali und Clavichorde unbedingt vorzog, und ein Mann wie Voltaire das neu aufkommende Pianoforte als „instrument de chaudronnier en comparaison du clavecin" bezeichnete.

Aehnlich verhält es sich mit den übrigen Musikinstrumenten, den Tasten-, Blas- und Streichinstrumenten, sowie mit der Instrumentation. Auch in der Geschichte der Instrumentation läßt sich keine einlinige Entwicklung aufweisen vom Stil der Instrumentation einer burgundischen Chanson des 15. Jahrhunderts bis hin zu dem der Instrumentation eines Musikdramas von Rich. Wagner; auch hier fordert die Gegenfrage, was der Wagnerschen Instrumentationstechnik gegenüber derjenigen auch schon von Bach an musikalischen Werten verloren gegangen sei, höchst überraschende und neuartige Einsichten zutage. Man erkennt auch auf diesem Gebiete, daß die Werke, Persönlichkeiten und Zeiten unter völlig verschiedenartigen musikalisch-klanglichen Gesetzen stehen, und wie ganz sinnwidrig es deshalb ist, zu meinen, die Klavier- oder Orchesterkunst Bachs z. B. wäre irgendwie künstlerisch wertvoller ausgefallen, wenn dem Meister die Technik der Klavierkunst Chopins oder der Orchesterkunst Wagners zur Verfügung gestanden hätte, oder gar ihre Wiedergabe sei durch moderne Klangwerkzeuge irgendwie vollkommener zu erreichen[1].

Die nach ihrer musikalischen Absicht und ihrer technischen Beschaffenheit verschieden gearteten historischen Klangtypen der Musikinstrumente sind demnach ebenso wie die verschiedene Art und Weise ihres Zusammenwirkens jeweils als *Ausdruck des Klangideals ihrer Zeit* zu verstehen und zu würdigen. Wie das Wesen des musikalischen Kunstwerks verglichen mit den Werken der übrigen Künste vornehmlich darin besteht, daß es wirklich und lebendig ist *nur im Erklingen*, eindeutig faßbar *nur im Hören*, so lebt es auch ganz in einem traditionell mehr oder weniger fest geschlossenen *Klanghorizont*, in einer bestimmten, geschichtlich begrenzten *Klangwelt* und vermag nur dann zu angemessener klanglicher Verwirklichung zu gelangen, wenn es mit den Mitteln und im Sinne seiner Klangwelt und streng nach dem Gesetz seines Klanghorizontes in möglichst originalgetreuer Form wiedergegeben wird.

Diese unsichtbare und mit keiner Schrift zu bezeichnende Welt, dieser allein dem Ohr spürbare Horizont bestimmt bis in alle Einzelheiten auch der bautechnischen Durchgestaltung hinein Wesen und Werden des Musikinstrumentariums, und es gilt die geschichtliche Notwendigkeit zu begreifen, in der das musikalische Ausdrucksbedürfnis und der künstlerische Klangwille einer Zeit mit ihrem Musikinstrumentarium verbunden sind. Dann dürfte es auch einleuchtend werden, daß in jedem Musikinstrument eigentümliche musikalisch-klangliche Einsichten und Kräfte verborgen liegen, die anderen Zeiten fehlen und die es nicht noch mehr zu verschütten, sondern, aus Ehrfurcht vor ihnen,

[1] Hinsichtlich der Orgelkunst sind diese Gesichtspunkte durchgeführt in des Verfassers Vortrag über „die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte", der in dem ausführlichen „Bericht über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst" (Bärenreiter-Verlag, Augsburg 1926) Ende November erschien.

zu schützen und aufzubewahren gilt, nicht nur um der daraus lebenden Kunstwerke der Vergangenheit willen, sondern auch zu künstlerischer Befreiung aus der Enge und Einseitigkeit unseres heutigen Klangempfindens, zur Erweiterung unseres musikalischen Klangbewußtseins und unserer klanglichen Erfahrung überhaupt.

Der musikalische Denkmalwert der alten Musikinstrumente läßt sich folglich dahin bestimmen, daß sie als unersetzliche und lebendige Zeugen vergangener Klangideale das künstlerische und geschichtliche Verständnis der historischen Klangwelten zu erschließen und die musikalische Klanganschauung der Gegenwart zu befruchten fähig sind.

Auf Mozarts Spuren in Mannheim

Von F. SCHWEIKERT (Berlin)

Mozart ist meines musikalischen Herzens Liebling. Wo ich Spuren von ihm finde, gehe ich ihnen nach.

In Mannheim fielen meine Augen auf ein Haus, das meinen Blick bannte. Das Haus steht in einer der Straßen, die zum Schlosse hinführen, zu jenem Riesenbau, dessen Aeußeres an monumentaler Größe seinesgleichen sucht, dessen Inneres neben einer Hofhaltung von verschwenderischer Pracht ein Geistesleben und eine künstlerische Kultur von so hoher Blüte sah, wie sie kaum in den Residenzen der ersten Potentaten Europas zu finden war.

Von dem Hause spannen sich einmal geistige Fäden zu dem Schlosse hin, Fäden, die mit der Kunstgeschichte Mannheims eng verknüpft sind, die sich aber auch mit dem Wachsen und Werden eines der größten Genies dergestalt verschlangen, daß sie für dessen Menschliches schicksalbestimmend wurden. Von dem Hause geht „Etwas" aus; man fühlt, es hat keine alltägliche Vergangenheit. Es sticht von seiner einer jüngeren Zeit angehörenden nüchternen Umgebung ab, zu der es nicht mehr paßt. Obgleich altersgrau, ungepflegt und dem Verfall sich nähernd, liegt eine gewisse Vornehmheit über ihm. Und zugleich eine leise Melancholie. Geschlossen ist das breite Tor, geschlossen sind die Läden der Fenster im Erdgeschoß. Nur das die stattliche Reihe von sechs Fenstern aufweisende Obergeschoß, über dem sich unmittelbar das rauchgeschwärzte Ziegeldach erhebt, ist bewohnt. „Packtuch", „Juttegewebe" reklamenhaft aufgemalt, liest man auf den verschlossenen Fensterläden. Und ein Schild am Tore kündet, daß in dem Hause eine „Sack- und Deckenfabrik" ist. Auf einer über dem weitgespannten Torbogen angebrachten Tafel steht geschrieben:

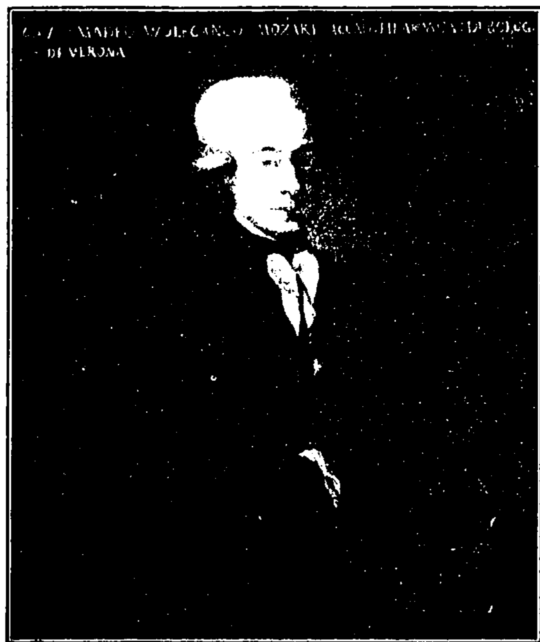
Hier wohnte
beim Hofkammerrat
Serrarius
Wolfgang Amadeus
Mozart
mit seiner Mutter
im Winter 1777/78.

Durch dieses Tor ist des Herrlichen Fuß geschritten, diese Räume hat seines Genius Hauch durchweht. Heute lagern in ihnen Hadern . . .

Der Hofkammerrat gab Mozart und seiner Mutter freie Wohnung, Heizung und Licht. Dafür unterrichtete dieser die Tochter des Hauses im Klavierspiel. Die „Hausnymphe", wie Mozart die fünfzehnjährige Therese Pieron Serrarius nannte, zog ihn weder durch ihre Person noch durch musikalisches Talent besonders an. Doch förderte er sie, die schon acht Jahre Klavier spielte, so weit, daß sie bei einer großen Gesellschaft ihrer Eltern mit einem Konzert von ihm auftreten konnte. Auch vertraute er ihr in einer seiner Akademien, in denen er von seinen Schülerinnen Kompositionen von sich vortragen ließ, den dritten Part in seinem Konzert für drei Klaviere an. Mozarts Mutter befand sich in dem Hause des Hofkammerrats ungemein wohl. „Sie hatten schöne Betten, gute Bedienung, abends speiste sie mit der Frau und Tochter und plauderte mit ihnen bis ½11 Uhr." Mozart hat die ihm und seiner Mutter gewährte Gastfreundschaft noch dadurch besonders vergolten, daß er vier Tage vor der Abreise für die Tochter eine Klavier-Violinsonate komponierte.

Von dem Hause, das nichts mehr birgt, was an Mozarts Aufenthalt in ihm erinnert, ist der junge Meister, die Brust von Lebenslust und Tatendrang geschwellt, die Straße hinauf zu dem Schlosse gegangen. Im Rittersaal, wo architektonische und malerische Kunst in harmonischer Durchdringung das Auge in Schönheit schwelgen läßt, wo einst das beste Orchester Europas mit seiner aufs feinste abgewogenen Vortragskunst dem Ohre einzigartige Genüsse darbot, hat Mozart den kurfürstlichen Hof mit seinem Spiele entzückt. Ein Klavierspiel, so klar und perlend, so voll neuer Gedanken und von so reichem Ausdruck beseelt, hatte dieser Saal noch nicht erlebt. Und es wäre kein Wunder gewesen, wenn die Pfalzgrafen und Kurfürsten auf den Ahnenbildern an den Wänden ihre Grandezza vergessen und mit dem Kopfe beifällig den Takt genickt und die Götter und Göttinnen, Helden und Genien bei ihrem Mahle im

Olymp auf dem die Decke überspannenden Kolossalgemälde diese Musik als eigens für ihre Feststimmung erdacht angesehen hätten. — Ich aber ließ meine



W. A. Mozart
Nach dem Bologner Gemälde vom Jahre 1777

Gedanken zurückfliegen in die Zeit, da sie erklang und vermeinte den Hauch des Unsterblichen zu spüren . . .

Und noch an einem anderen Orte des Schlosses haben mich die Schauer der Erinnerung überrieselt: in der Schloßkirche. In dem hohen, lichtdurchfluteten Raume, dessen ebenfalls die ganze Decke ausfüllendes Gemälde die Höhenwirkung in ätherische Fernen fortsetzt, hier, wo Architektur, Plastik und Malerei in genial erdachter Weise zu einem Gesamtbild von höchstem Reize sich verbinden, wo an den Kirchenfesten die berühmte kurfürstliche Kapelle der gottesdienstlichen Feier musikalischen Glanz verlieh, hat Mozart, der gläubige Sohn seiner Kirche gekniet. Und als ich sinnend auf der überaus geräumigen, jetzt so leer anmutenden Orgelempore stand, da sah ich im Geiste, wie der im Bewußtsein seines Könnens so frisch und frei sich gebende Jüngling leuchtenden Auges durch die Reihen der Musiker und Sänger sich drängte und auf der Orgelbank Platz nahm. „Vergangenen Sonntag spielte ich aus Spaaß die Orgl in der Kapelle“, schrieb er dem Vater. „Ich kam unter dem Kyrie, spielte das Ende davon und nachdem der Priester das Gloria angestimmt, machte ich eine Cadenz. Weil sie aber gar so verschieden von den hier so gewöhnlichen war, so guckte alles um und besonders gleich der Holzbauer. Er sagte zu mir: Wenn ich das gewußt hätte, so hätte ich eine andere Messe aufgelegt. — Ja, sagte ich, damit Sie mich angesetzt hätten! — Der alte (Konzertmeister) Toeschi und Wendling (erster Flötist) standen immer neben mir. Die Leute hatten genug zu lachen; es stand dann und wann pizzicato, da gab ich allzeit den Tasten Bazln. Ich war in meinem bestem Humor. Anstatt dem Benedictus muß man hier allzeit spielen, ich nahm also den Gedanken vom Sanctus und führte ihn fugirt aus. Auf die letzt nach dem Ite missa est spielte ich eine Fugue. Das Pedal ist anderst als bei uns, das machte mich anfangs ein wenig irre, aber ich kam gleich drein.“

In der lutherischen Kirche (Trinitatiskirche) war eine neue Orgel aufgestellt worden. Sie zu probieren, hatte man alle musikalischen Kapazitäten Mannheims und auch Mozart eingeladen. Mozart fand die Orgel „sehr gut“, nur mit dem Spiele des als hervorragender Orgelmeister gerühmten Abbé Vogler war er nicht zufrieden. Er selbst spielte nicht viel, bloß ein Präludium und eine Fuge, „nahm sich aber gleich vor, in der nächsten Zeit mit den befreundeten Familien wieder hinzugehen und sich dann auf der Orgel köstlich zu divertieren“. Auch in der reformierten Kirche (Concordienkirche) spielte er einmal einem Freunde anderthalb Stunden vor. „Es ist mir auch recht von Herzen gegangen“, schrieb er dem Vater.

Ich bin auf die Emporen dieser beiden Kirchen gestiegen, um an den Stätten zu verweilen, die Mozarts Fuß betreten hat. Die Tasten, die seine Hände berührten, wie überhaupt die Orgelwerke, denen er seine lichten Harmonien entströmen ließ, sind nicht mehr vorhanden. Alle die Orgeln sind inzwischen umgebaut worden. Aber ihr Aeußeres, ihr



W. A. Mozarts Wohnhaus in Mannheim 1777/78

Prospekt hat sich die Gestalt, wie sie Mozart geschaut, durch die Zeiten erhalten.

An der dem Rheine zugekehrten Seite des Schlosses saß ich unter den alten Kastanienbäumen und sinnierte. Wenn mein Blick sich erhob, mußte er auf das Rotsandsteinmassiv des Auge und Gefühl verletzenden Amtsgefängnisses fallen, das hinter hohen Mauern zwischen das Ballhaus und das Schloß sich drängt. Karl Theodor, der alle seine Vorgänger auf dem Kurfürstensessel an Kunstliebe übertraf, würde entsetzt sein, müßte er das Gefängnis sehen, an der Stelle, wo einst sein Hoftheater stand, jenes prächtige Opernhaus, das 2000 Personen Platz bot, in dem er mit unerhörtem Aufwand der italienischen Oper ein glänzendes Heim gegeben, in dem er später aber auch der die Augen aufschlagenden deutschen Oper ein Asyl gewährte. Schon am Tage nach seiner Ankunft in Mannheim sah Mozart in diesem Theater die von dem Mannheimer Kapellmeister Holzbauer komponierte deutsche Oper „Günther von Schwarzburg". Sein sehnlichster Wunsch: in und für Mannheim ebenfalls eine deutsche Oper zu schreiben, sollte sich nicht erfüllen. Wohl machte ihm der Kurfürst Hoffnungen, allein ein Auftrag folgte nicht. Als durch den Erbanfall Kurbayerns an die kurpfälzische Linie der Hof nach München übersiedelte und dadurch eine jähe Wendung im Musikleben Mannheims eintrat, verödete das Opernhaus. In dem weiten Raume, wo über dem Parterre fünf Ränge sich übereinander türmten, wo Tausende von Kerzen Licht und Glanz verbreitet hatten und wo der vollkommenste Instrumentalkörper zu hören war, herrschte fortan Nacht und Schweigen. Der reiche Fundus der szenischen Ausstattung verfiel und vermoderte. Und als 1795 die Oesterreicher Mannheim beschossen, da sank das Opernhaus, das Werk des genialen Theaterarchitekten Alessandro Bibienas, von dem auch das Kaufhaus und die Jesuitenkirche in Mannheim herrühren, in Schutt und Asche. Mozart ist ein Jahr vor seinem Tode noch einmal in Mannheim gewesen aus Anlaß der Erstaufführung seines „Figaro" in dem 1779 unter Dalberg eröffneten Nationaltheater.

Durchwandert man das kürzlich neu eröffnete Schloßmuseum, so gelangt man aus der langen Flucht prachtvoller Säle mit ihrem fast überreichen Farben- und Stuckschmuck und der fast erdrückenden Fülle der in ihnen aufgestellten Gegenstände der Kunst und des Kunstgewerbes früherer Zeiten in ein einfach gehaltenes Zimmer, wo in Schaukästen geschriebene und gedruckte Denkmäler aus der Zeit der Hochblüte des Theaters und der Musik der kurfürstlichen Residenz verwahrt sind. Von den zahlreichen Namen geistig und künstlerisch hervorragender Männer, die wir da lesen, sind es vor allen anderen zwei, die uns mit Ehrfurcht erfüllen: Schiller und Mozart. Außer den Schiller-Reliquien, unter denen sich der Theaterzettel der ersten Aufführung der Räuber und der Erstdruck des Stückes befindet, zogen meine Augen ein Notenheft an, dessen vergilbtes Titelblatt lautet: Trois Sonates pour le Clavecin ou le Forte Piano composé par W. A. Mozard (!) Oeuvre Va Mannheim chez le Sr. Götz Marchand et Editeur de Musique. Und ein anderes Notenbuch ist da, das die Aufschrift trägt: Die Zauberflöte im Klavier-Auszug, eine Operette (!) in zwei Aufzügen, Musik von W. A. Mozart bei J. M. Götz in Mannheim.



W. A. Mozart
Nach einer Zeichnung von Augustin de Saint-Aubin 1778

Die drei Klaviersonaten hat Mozart im wesentlichen in dem Hause geschrieben, in dem jetzt Säcke hergestellt werden. In ihm haben auch die beiden Flötenkonzerte und das Flötenquartett, sowie fünf der sechs Sonaten für Klavier und Violine — die sechste Sonate wurde in Paris hinzukomponiert — Gestalt gewonnen, die der Kurfürstin von der Pfalz gewidmet sind. Waltet in dem Stimmungsgehalt dieser Werke das Heitere und Lebensfreudige als Abglanz der Mannheimer Tage vor, so findet man in ihnen auch tragische Töne, vielleicht als Niederschlag der Mannheimer Herzenskatastrophe.

In Mannheim hatte die Liebe den Zweiundzwanzigjährigen mit ihrer ganzen Allgewalt gepackt. Seine leidenschaftliche Neigung galt der siebzehnjährigen Aloysia, der Tochter des Bassisten und Souffleurs am Hoftheater, Fridolin Weber. Für sie, von der er sagt, daß sie vortrefflich singe und eine schöne reine Stimme habe, schreibt er sein erstes Liebeslied. Er schrieb es in dem Hause, wo heute verschlossene Fensterläden das Sonnenlicht abwehren und im Dunkel Packleinwand aufgestapelt ist. Hier, in diesen Räumen durchlebte das sonnige Herz des größten Sängers der Liebe, der für sie die edelsten und innigsten Melodien fand, die Wonnen und

Schmerzen der ersten Liebe. Die Verse aus Metastasios Olympiade: „Nicht weiß ich, woher mir dies zärtliche Fühlen, im Busen das fremde Bangen und Wühlen, das jähe sich schlich in die Adern mir ein. Im Herzen zu wecken das süße Erschrecken, genüget, so dünkt mich, nicht Mitleid allein," schienen ihm auszudrücken, was seine Seele bewegte. So entstand die Arie: „Non sò d'onde viene", eine der schönsten, die er mit seiner Seele Schwungkraft durch Töne beflügelte. Das Autograph dieser Komposition trägt als Datum den 24. Februar 1778. Mozart schreibt dazu: „Ich nahm mir vor, diese Arie akkurat für die Weberin zu machen. Als ich sie fertig hatte, da sagte ich zur Mlle. Weber: ‚Lernen Sie diese Arie von sich selbst! Singen Sie sie nach Ihrem Gusto! Dann lassen Sie mir sie hören und ich will Ihnen hernach aufrichtig sagen, was mir gefällt und was mir nicht gefällt.' — Nach zwei Tagen kam ich hin und da sang sie mirs und accompagnierte sich selbst. Da habe ich aber gestehen müssen, daß sie es akkurat so gesungen hat, wie ich es gewünscht habe und wie ich es ihr habe lernen wollen . . ."

Mozart lebte nur noch für die Geliebte. Für die „Weber'schen" hätte er Gut und Blut dahingegeben. So kam er auf den abenteuerlichen Gedanken, mit Aloysia und deren Schwester Josepha — der ersten Königin der Nacht — und dem Vater der beiden Sängerinnen eine Kunstreise nach Italien zu machen. Leopold Mozart traute seinen Augen nicht mehr, als er den Brief Wolfgangs las, worin ihm dieser seinen Plan mitteilte und den Besuch der Reisegesellschaft in Salzburg in Aussicht stellte. „Fort mit Dir nach Paris und das bald" befiehlt er ihm kategorisch.

Des Vaters Machtspruch hatte wohl das Mannheimer Liebesidyll vernichtet, nicht aber vermocht, die Liebe aus Wolfgangs Herzen zu reißen. Durch die Trennung von der Geliebten schlug sie nur noch tiefere Wurzeln. Von seinen Briefen aus Paris an seine „carissima amica" ist leider nur ein einziger erhalten. Und als ihm nach dem Tode der Mutter in Paris und allen den fehlgeschlagenen Hoffnungen nichts übrig bleibt, als in die „Salzburger Fron" zurückzukehren, da macht er den Umweg über sein „liebes" Mannheim, in der Erwartung, hier außer den anderen Freunden auch seine Aloysia zu finden. Die Familie Weber war indessen, wie die meisten Mitglieder der Mannheimer Oper, nach München verzogen. Hier angekommen, wird Mozarts erster Gang in das Haus Webers gewesen sein. Doch welche Enttäuschung wurde ihm zuteil! Die zur kurfürstlichen Sängerin avancierte, sich der Gunst vornehmer Herren erfreuende Aloysia wollte von Mozart, der in ihren Augen immer noch der brotlose Musikant war, nichts mehr wissen. Sein roter Frack, dessen glänzende Knöpfe er um der Trauer seiner Mutter wegen schwarz umflort hatte, forderte ihren Spott heraus. Mozart, auf das tiefste im Inneren verwundet und vor Schmerz und Zorn seiner nicht mehr mächtig, setzte sich an das Klavier und trällerte vernehmlich: „Leck mir das Mensch am A . . ., das mich nicht will" . . .[1]. Daß die Schwester der Herzlosen ihn später als Frau beglücken sollte, wie hätte er dies damals ahnen können?

[1] Diese (nach Schurig) von Konstanze Mozart überlieferten Worte hat Nißen in seiner Mozart-Biographie dahin geändert: „Sie (Aloysia Weber) schien Mozart, um den sie ehedem (beim Abschied in Mannheim) geweint hat, nicht mehr zu kennen, als er eintrat. Deshalb setzte sich Mozart ans Klavier und sang laut: „Ich laß das Mädel gern, das mich nicht will!"

Schaljápins Aufstieg zum Weltruhm

(Von ihm selbst erzählt)

Schaljápin ist nicht nur einer der größten Sänger der Gegenwart, sondern auch eine bedeutende künstlerische Persönlichkeit, „ein Talent und ein Charakter". Ebenso wie sein Jugendfreund Maxim Gorki, ist Schaljápin ein echter selfmademan: er verdankt seinen Weltruhm zum großen Teil der zielbewußten Zähigkeit, mit der er die künstlerische Aufgabe, die, nach und nach, organisch in ihm emporwuchs, zur Vollendung führte. Sein Lebensgang — d. h. die buntschillernde und schicksalhafte Reihenfolge und Verkettung von Elend, Glück, Mißerfolg, Talent, Ausdauer, Triumph — bietet daher nicht nur dem Berufsmusiker, sondern jedem strebsamen Menschen eine Fülle von *anspornender* Anregung und Belehrung.

*

Fjodor Schaljápin ist (im Jahre 1873) in der Familie eines armen russischen Bauern geboren. Nach der Beendigung der Dorfgemeindeschule wurde er zu seinem Taufvater, einem Schuhmacher, in die Lehre gegeben (von seinem Taufvater erhielt er auch seinen Familiennamen). In einer anderen Schuhwerkstatt arbeitete er bis zu seinem 15. Jahre. Seine erste Gesangsschulung erhielt der Schusterlehrling Schaljápin in dem Kirchenkinderchor seines Dorfes. Als 15-Jähriger trat er zum erstenmal — als Statist,

in der Rolle eines Gendarmen, in dem französischen Melodrama „Die Banditen" — in einem Theater auf und — fiel dabei glänzend durch: vor Aufregung konnte er kein Wort über die Lippen bringen! Die Vorstellung mußte unterbrochen werden und „der unfähige Debutant Schaljápin wurde mit Schimpf und Schande aus dem Theater fortgejagt" . . .

Ernst Keuchel.

*

Ich führte lange Zeit hindurch das buntbewegte, an Eindrücken reiche und unruhige Leben eines Landstreichers . . Ich erzähle, dem Anschein nach. nur von Nichtigkeiten, Kleinigkeiten und unbedeutenden Menschen; aber diese Kleinigkeiten hatten für mich eine enorme Bedeutung: ich wurde durch sie erzogen. Wir alle werden ja durch Kleinigkeiten erzogen. Selbst dasjenige, was uns die Shakespeares und Tolstois, die Weltgenies lehren, beeindruckt unseren Verstand nicht dauernd, während die Kleinigkeiten des Lebens in das Herz eindringen wie Staub in Sammet und es vergiften oder veredeln.

Als Chorist einer Wandertruppe wurde ich nach Turkestan (in Mittelasien) verschlagen. Als ich, auf dem Wege von Aschabad nach Tschardshui, im Waggon dritter Klasse, gerade mein Mittagsbrot mit Knoblauchwurst verspeiste, trat plötzlich der Direktor der Truppe, Derkatsch, ein ungeheuer und abstoßend dicker Mensch, ein.

„Wirf die Teufelswurst zum Fenster hinaus, sie stinkt!" befahl er mir.

„Wozu hinauswerfen? Ich werde sie lieber aufessen!" sagte ich ruhig. Der Direktor geriet in helle Wut und brüllte: „Wie wagst du in meiner Gegenwart dies stinkende Zeug zu essen?"

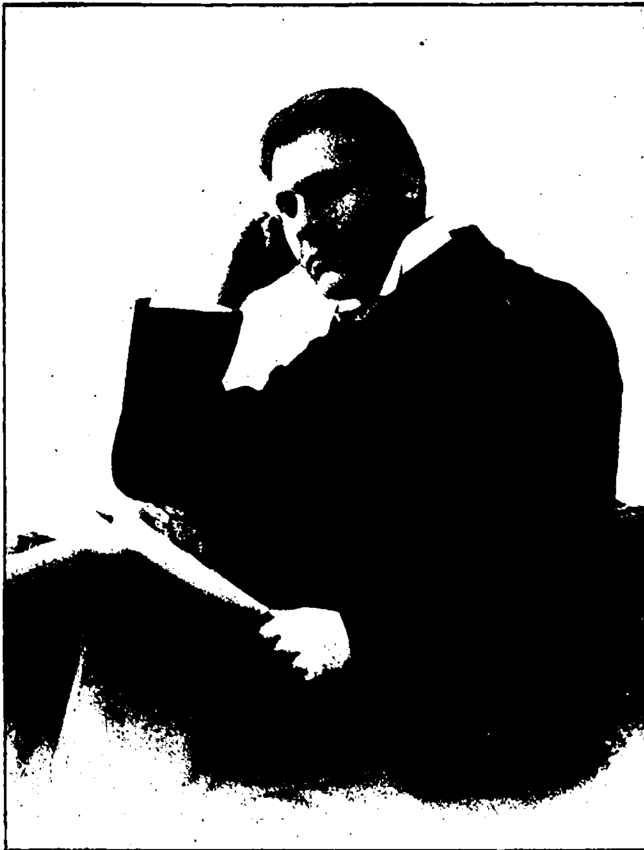
Ich sagte ihm, daß es ihn, einen Menschen der ersten Klasse, nichts angehe, was man in der dritten esse. Der Direktor wurde noch wütender und stieß mich, als der Zug stehen blieb, aus dem Zug. Ich blieb auf dem Bahnsteig, umgeben von Eingeborenen in Turbanen, die mich nicht sehr freundlich anblickten. Ich entschloß mich, dem Zuge zu Fuß zu folgen. Geld hatte ich gar nicht, keinen Groschen. Es fing an, zu dunkeln. Ich ging in Schweiß gebadet, und sah mich ängstlich um, denn in dieser Gegend sollte es Tiger und andere ebenso unangenehme Tierchen geben. Ich fühlte mich nicht wohl — wie Robinson vor seiner Begegnung mit Freitag. Endlich erreichte ich die nächste Eisenbahnstation und fuhr als blinder Passagier, bis Tschardshui, wo ich meine Truppe noch vorfand. Derkatsch ging mir nachdrücklich aus dem Wege und ich benahm mich so, als ob zwischen uns nichts passiert wäre. Ich befürchtete sehr, daß er mich hier zurücklassen werde, in einem Land mit Tigern, Skorpionen, Taranteln und Fiebern . . .

* * *

Nach längeren Wanderungen in Asien kehrte ich zusammen mit einer kleinrussischen Truppe nach Baku zurück und trat in eine „französische" Operettentruppe ein, die aber bald verkrachte. Ich blieb buchstäblich „auf der Straße". Ich nährte mich ausschließlich von Brot und Tee. Meinen Paletot war ich gezwungen, zu verkaufen; es war aber bereits Winter und die Bänke in den Gärten konnten nicht mehr als Schlafstätten dienen, ich übernachtete daher gewöhnlich zusammen mit zwei Kameraden in einem leeren, hölzernen Zirkus; wir wickelten uns alle drei in meinen Pelz ein. Bald verließen mich meine Kameraden, ohne mir ein Wort zu sagen: der Pelz war doch nicht groß genug für uns drei.

Eines Tages lernte ich einen jungen Mann kennen, der sich für einen früheren Schauspieler ausgab und mir dringend empfahl, nach seiner Methode in Hotels zu wohnen. Ich ging probeweise darauf ein; wir mieteten ein Zimmer, ohne zu zahlen, und wenn der Hotelwirt das Zimmergeld verlangte, verdufteten wir nach ein, zwei Tagen und siedelten in ein anderes Hotel über. Nach ein paar Tagen verschwand mein Kamerad, und der Wirt schloß mich im Zimmer ein und gab mir auch nichts zu essen. Als ich zwei Tage, ohne einen Bissen Brot, gesessen hatte, sprang ich in der Nacht aus dem Fenster und ergriff die Flucht. Ich begab mich darauf in eine Spelunke, die mir schon früher in schweren Zeiten als Unterschlupf gedient hatte. Ich sang ihren Insassen, meist sehr zerlumpten Gesellen, Lieder vor, und sie traktierten mich dafür. Einer von ihnen mit dem Beinamen „Klyk" (Hauzahn) — wirkliche Namen besaßen sie meist nicht —, ein schwarzbärtiger Kerl mit bis zu den Augen herabhängenden, ungekämmten Haaren und stechenden, grauen Augen, interessierte mich besonders. Seine Stimme klang herrisch und er genoß allgemeine Achtung. Er war zweifellos ein entlaufener Zwangssträfling. Er behandelte mich sehr gut, nannte mich „Liedersänger" und bat mich stets: „Singe, Bruder! Sing', ich bitte dich!"

Ich sang und er weinte wie eine Frau, die einen Geliebten plötzlich verloren hat. Das gefiel mir an ihm und ich begann eine aufrichtige Neigung für ihn zu fassen. Eines Tages schlug mir aber dieser Gentleman vor, gemeinsam mit ein paar Kerlen aus unserem Nachtlokal einen Händler, der in seinem aus lauter Flicken bestehenden Anzug eine Unmenge Geld eingenäht haben sollte, zu erstechen und zu berauben. Meine Kollegen gingen mit Freuden auf den Plan ein, und „Klyk" begann die Rollen zu verteilen.



Fjodor Iwanowitsch Schaljápin in jüngeren Jahren

Alles geschah so einfach, als ob das Rauben ein zwar schweres, aber vom Gesetz und der Sitte durchaus anerkanntes Gewerbe wäre. Die mir zugeteilte Rolle sollte darin bestehen, an der Ecke zu stehen und auf die Polizei aufzupassen. Es war unmöglich, den Antrag glatt abzuschlagen; in dem Fall hätten mich meine Kumpane zweifellos zu Tode geprügelt. Ich zog es daher vor, die Spelunke im geheimen zu verlassen; natürlich durfte ich nie mehr — als „Verräter" — dorthin zurückkehren . . .

* * *

Nach der Flucht aus der Spelunke begann für mich eine noch bösere Zeit. Ich bewarb mich um die Stelle eines Kirchensängers in der Kathedrale, wurde aber zurückgewiesen. Ich war damals so zerlumpt und schmutzig, daß man mich wahrscheinlich für einen Trunkenbold und Dieb hielt. Eine Zeitlang arbeitete ich als Hafenarbeiter in der Gesellschaft „Kaukasus und Merkur", wobei ich 30 Kopeken täglich verdiente. Das half mir etwas auf die Beine. Da brach aber plötzlich die Cholera aus und wütete in grauenvoller Weise; viele Menschen lagen in Zuckungen auf der Straße, nebenbei lagen mit Teer beschmierte Leichen, die die Soldaten keine Zeit hatten, wegzuschaffen. Der Tod lustwandelte durch die Straßen wie ein Gouverneur. Die Hafenarbeiter waren aus Furcht vor der Cholera geflohen; ich war wieder ohne Arbeit und ohne Brot und nährte mich, wie die meisten Einwohner, fast nur von entsalzenem Meerwasser. In der Stadt herrschte ein vorzeitliches Chaos. Die Obrigkeit und die Behörden waren geflüchtet. Die Einwohner starben täglich zu Hunderten wie die Fliegen im Herbst. Das Leben stand still. Nur auf dem Bahnhof herrschte ein lärmvolles Treiben, ich konnte aber auch dort keine Arbeit finden.

Plötzlich lächelte mir Fortuna: ich fand auf der Straße ein Tuch mit zwei im Knoten eingewickelten Zwanzigkopekenstücken. Ich stürzte sofort in eine tatarische Bude und verschlang Ljali-Kebab, ging dann auf den Bahnhof und überredete einen Schaffner, mich für dreißig Kopeken in einem Warenwaggon nach Tiflis mitzunehmen.

In Tiflis war das Hungern besonders unangenehm, weil hier alles auf der Straße gebraten wird; verschiedene schmackhafte Gerichte reizen den Geruchsinn. Ich verfiel in Verzweiflung, in Raserei, wollte um Almosen bitten, konnte mich aber nicht dazu entschließen und faßte endlich den Plan, mir das Leben zu nehmen. Ich wollte in ein Waffenmagazin gehen, mir einen Revolver vorlegen lassen und mich dann erschießen. Eigentlich hing ich sehr am Leben, ich hatte aber damals fest beschlossen, Selbstmord zu begehen. Als ich an der Tür der Waffenhandlung stand, hörte ich eine bekannte Stimme. Ich sah mich um und erkannte den Italiener Ponte.

„Was ist mit dir?" fragte er beunruhigt, „warum machst du ein solches Gesicht?"

Ich konnte ihm nichts antworten — ich fing an zu weinen. Als Ponte erfuhr, daß ich vier Tage nichts gegessen hatte, nahm er mich zu sich ins Haus und traktierte mich mit Makkaroni; ich verschlang eine Unmenge davon, obgleich ich mich vor Frau Ponte etwas schämte.

* * *

Eines Tages lernte ich eine Chorsängerin Marie Schulz, kennen; sie war sehr hübsch, aber leider eine große Trunkenboldin. Sie war verwahrlost, hatte aber ein gutes Herz und gefiel mir sehr gut. Sie schlug mir vor, bei ihr zu wohnen. Als ich ihr sagte, daß es für uns beide unbequem sein werde, in einem Zimmer zu wohnen, meinte sie einfach:

„Wieso unbequem? Wenn Sie sich ausziehen werden, werde ich mich umdrehen, und wenn ich mich ausziehen werde, werden Sie sich umdrehen."

Das leuchtete mir ein und ich zog in ihr winziges Zimmer. Marie schlief in einem Bett und ich auf dem Fußboden auf alten Sachen. Nach einer Woche hörten wir natürlich auf, uns voreinander „umzu-

drehen". Sie hatte einige Ersparnisse, die wir bald aufgezehrt hatten. Darauf versetzte sie im Leihamt ihre Kleider, Laken usw.; endlich landeten wir in einem dumpfen Kellerloch ohne Fenster, in das das Licht nur durch das Glasfenster der Tür eindrang.

Ich schämte mich sehr, von diesem Mädchen etwas anzunehmen, daher war ich furchtbar froh, als es mir gelang, eine Arbeit zu finden. Jetzt führte ich ein „Familienleben". Wenn ich nach der Arbeit nach Hause kam, kochte Marie auf dem Petroleumkocher Borschtsch und sang. Der Keller war reingefegt, und wir fingen an, uns einige Wirtschaftssachen anzuschaffen. Es war mir aber sehr peinlich, zu sehen, wie Marie sich beinahe jeden Abend betrank. Ich bat sie dringend, dem Trunk zu entsagen — erreichte aber schließlich nur, daß sie sich nachts, wenn ich schlief, betrank, und die Schnapsflasche unter dem Bett versteckte. Trotz einiger Annehmlichkeiten, die dies Leben bot, wünsche ich auch meinem ärgsten Feinde nicht, es durchzumachen.

* * *

Eines Tages erhielt ich einen Brief vom Theaterdirektor Semjonof-Ssamarski, der mir eine Stelle an der Oper von Perowski in Kasán für hundert Rubel monatlich anbot. Ich war riesig erfreut darüber und bat sofort telegraphisch um einen Vorschuß für die Reise. Als ich das Reisegeld — fünfundzwanzig Rubel — erhalten hatte, quittierte ich am selben Tage meinen Dienst und erklärte meiner Freundin, daß ich abreise. Die Trennung von ihr fiel mir schwer, aber das Theater ging vor!

Da geschah aber etwas Unerwartetes. Meine Dienstkollegen hatten mir schon längst gesagt, daß ich eine gute Stimme habe und daß ich bei dem Professor Ussátof, einem früheren Sänger der Kaiserlichen Theater, Gesangsstunden nehmen sollte. Ich beschloß also, am Tage meiner geplanten Abreise aus Tiflis, zu Ussátof zu gehen. Ussátof, ein kleines, wohlgenährtes Männchen, mit dem aufwärtsgedrehten Schnurrbart eines Operettenräubers und einem blaurasierten Gesicht, empfing mich nicht sehr freundlich, schlug mir aber vor, als ich ihn bat, meine Stimme zu prüfen, ihm etwas „vorzuschreien". Da ich damals dachte, daß ich einen Bariton besitze, sang ich ihm nach einigen Arpeggios die Arie Valentins (aus dem „Faust") vor. Als ich bei einer hohen Note eine Fermate lang hinzog, stieß mich der Professor mit dem Finger stark in die Seite. Ich hörte auf zu singen und fragte erregt:

„Darf ich Gesangsstunden nehmen?"

Ussátof sah mich durchdringend an und sagte: „Sie müssen."

Er riet mir ab, nach Kasán zu fahren, versprach mir, mich kostenlos zu unterrichten und verschaffte mir eine Stelle bei einem Bekannten, einem Apotheker. Der Apotheker sagte mir auf meine Frage, was ich zu tun hätte:

„Nichts. Sie müssen Gesangsstunden nehmen und dafür von mir zehn Rubel monatlich erhalten. Hier haben Sie zwanzig Rubel für zwei Monate im voraus."

Nach Kasán schrieb ich, daß ich plötzlich erkrankt sei und nicht kommen könnte. Das war natürlich nicht gut. Ich tröstete mich aber damit, daß Viele und oft wegen niedrigerer Ziele noch schlechter handeln.

* * *

Meine Freundin wurde immer zügelloser und ich war nicht mehr imstande, sie zu zähmen. Eines Tages sah ich im Vorübergehen, wie sie in einer tatarischen Kneipe („Duchan") in trunkenem Zustand Lesginka tanzte und einige Männer sie umarmten und über sie lachten. Ich führte sie von dort weg. Sie sagte mir aber ärgerlich:

„Wenn ein Mann die Gunst einer Frau genießt, so muß sie davon etwas haben. Du bist ein hosenloser Habenichts und kannst dich zum Teufel scheren!"

Nach einem heftigen Streit trennten wir uns: Marie fuhr nach Baku. Ihre Abreise betrübte mich sehr, denn sie war der einzige Mensch, mit dem ich Leid und Freude teilen konnte. Eigentlich liebte ich sie nicht sehr und ich glaube auch nicht, daß sie mich liebte — uns verband nur die Gemeinsamkeit unserer traurigen Lage, es war aber doch eine gute



Fjodor Iwanowitsch Schaljápin

Freundschaft: und das Weib war in meinem Leben stets diejenige Kraft, die das Beste in meinem Herzen wachrief. Im Hause Ussátofs war alles ungewohnt neu und fremd für mich: die Möbel, die Bilder, der Parkettfußboden und der Tee mit den prächtigen Butterbröten. Es wunderte mich sehr, daß die Schüler in der Gegenwart des Professors und seiner Frau ungeniert lachten und sich überhaupt ganz zwanglos, wie Gleichgestellte, benahmen. Ich war damals sehr verwahrlost: ich besaß nur ein Hemd, das ich selbst im Fluß Kura wusch und nachher auf der Lampe trocknete, um zugleich das in ihm dauernd eingenistete Ungeziefer zu vernichten.

Eines Tages sagte mir Ussátof: „Schaljápin, Sie duften nicht schön. Meine Frau wird Ihnen Wäsche und Socken geben . . ."

Es war mir äußerst peinlich. Ich wußte damals noch nicht, daß wenn man Wohltaten erweist, man es oft in einer unfeinen Art tut. Ich nahm die Wäsche und erschien am anderen Tage rein gewaschen und frisch rasiert. Ussátof forderte mich auf, bei ihm zu Mittag zu essen — und das bereitete mir neue Qualen. Es wurden Speisen gereicht, die ich nie gesehen hatte, und ich wußte nicht, wie man sie aß. Einst sagte mir Ussátof:

„Schaljápin, ziehen Sie nicht mit der Nase am Mittagstisch!"

Ich besaß aber keine Taschentücher, und die Speisen waren heiß: wie sollte ich da nicht mit der Nase schnauben? . . . Wenn ich meine Lektion nicht gut gelernt hatte, pflegte Ussátof mich tüchtig mit einem Stock zu prügeln. Nach der Züchtigung wurde der Unterricht ruhig fortgesetzt . . .

* * *

In einem Musikzirkel wurde einmal die Kneipszene aus „Boris Godunoff" aufgeführt. Ich spielte den Pristaw. Als nun Warlaám sein schwermütiges, inhaltlich sinnloses Lied zu singen anfing, während Pseudodemetrius mit der Schankwirtin spricht, fühlte ich plötzlich, daß mit mir etwas Außergewöhnliches geschah. Ich fühlte plötzlich in dieser merkwürdigen Musik etwas erstaunlich Verwandtes und Bekanntes. Mir schien es, daß mein ganzes wirres Leben von dieser Musik begleitet, durch sie ausgedrückt wurde. Sie war immer mit mir, sie lebt in mir und sie ist immer in meiner mir bekannten Welt. Erst später bin ich mir dessen bewußt geworden — damals fühlte ich nur eine ehrfurchtsvolle Mischung von Leid und Freude. Es drängte mich zu weinen und zu lachen. Zum ersten Male fühlte ich damals, daß die Musik die Stimme der Weltseele, ihr wortloses Lied ist . . .

* * *

Ich war ausdauernd wie ein Kamel und konnte beinahe ununterbrochen vierundzwanzig Stunden lang singen: wegen dieser Singlust wurde ich oft aus meiner Wohnung verjagt. Als mir zum erstenmal ein Benefiz bewilligt wurde, beschloß ich, auf einmal zwei Opern — „Faust" und „Bajazzo" — aufzuführen. Damals war General Ernst — ein skelettartiger Mann mit erdfarbenem Gesicht — Kommandant von Tiflis. Wenn er gegen seine Frau grob wurde — so erzählte man von ihm — setzte sie sich ans Klavier und spielte die russische Nationalhymne — und sofort stellte er sich militärisch stramm und machte die Honneurs.

Als ich den General Grjomin (im „Eugen Onegin") spielte, fragte er, wer ich sei. Als man es ihm sagte, war er sehr erstaunt:

„Hm . . . sonderbar! Ich dachte, daß er aus einer Generalsfamilie stammt: er spielte den General sehr gut."

In der Zwischenpause kam er zu mir hinter die Kulissen, lobte mein Spiel, fand aber, daß mir die vorschriftsmäßigen Orden und Handschuhe fehlten . . . Der General brachte mir auch tatsächlich vor der nächsten Aufführung die versprochenen Orden und gab sich außerdem die redlichste Mühe, mich militärisch zu drillen. Zuletzt bat er mich, ihm die Orden zurückzuerstatten, denn mein Vorgänger hätte die ihm geliehenen Orden — „versoffen"!

Kurz vor meinem Benefiz starb dieser Sonderling. Die Aufführung wurde, wider Erwarten, nicht aufgehoben, und brachte mir viel Beifall, eine goldene Uhr, einen silbernen Becher und dreihundert Rubel ein.

* * *

Nach Schluß der Saison fuhr ich, um mein Glück zu suchen, nach Moskau. Von dort gelangte ich nach Petersburg in das Panajew-Theater. Ich sang damals oft in Studenten- und Wohltätigkeitskonzerten. Einst holte mich W. J. Katschálof[1], der damals noch Student war, in einer Equipage ab. Das gefiel mir ungeheuer: ich hatte bis dahin gesehen, daß nur vornehme Damen und Archijereis[2] in Equipagen fahren.

Und jetzt fahre ich selbst in einer geschlossenen Equipage! Ich hörte kaum, was Katschálof sprach, antwortete ihm zerstreut und dachte an meine Kindheit, als ich in Kasán bei einem Sattler arbeitete und des Nachts auch in solchen Equipagen schlief. Dieser Equipage entströmte auch ein angenehmer Ledergeruch . . . Ich war ein furchtbar verwildeter Provinzler. W. W. Andrejef[3] gab sich große Mühe, mich

[1] Der berühmte Schauspieler des „Moskauer Künstlerischen Theaters".

[2] Hohe geistliche Würdenträger. *E. K.*

[3] Der bekannte Balalaika-Dirigent und Komponist.

zu erziehen: er überredete mich, meine lange „Sängermähne" abzuschneiden, mich anständig zu kleiden usw.

* * *

In Petersburg debütierte ich als Ruslán [1] in der Kaiserlichen Marienoper. Ich fühlte deutlich, daß ich schlecht singe und aussehe wie ein „Recke" auf den Maskenbällen in Kaufmannshäusern. Der Dirigent Napráwnik war auch unzufrieden. Ich zitterte innerlich und fühlte mich wie eine Krähe vor dem Flintenlauf . . . Im Sommer lebte ich in Zarskoje Selo mit dem Cellisten der Marienoper Wolf-Israel und übte meine Partien mit dem vorzüglichen Musiker und Klavierbegleiter Taskin ein.

Alle meine Kameraden sagten einstimmig: „Sie haben eine ganz gute Stimme, aber Sie müssen mehr arbeiten!" Aber niemand konnte mir ordentlich erklären, wie ich arbeiten sollte. Je mehr talentvolle Menschen ich sah, desto mehr überzeugte ich mich, wie verschwindend wenig ich verstand und wieviel ich noch lernen mußte . . .

Als ich die Rolle des Fürsten Wladimir (in Sseróffs „Rogneda") spielte, wurde meine Auffassung der Rolle sehr benörgelt: man verlangte von mir, daß ich jeden Schritt und jede Handbewegung meines Vorgängers Melnikow sklavisch nachahmen sollte. Natürlich war meine Darstellung blaß und etwas komisch . . . Bei dem Einstudieren der Rollen geriet ich oft in Konflikt mit Napráwnik [2]. Erst später sah ich ein, daß Napráwnik mit seiner Forderung einer streng rhythmischen Ausführung der Rollen recht hatte und daß mein rhythmisches Gefühl dank der Zusammenarbeit mit diesem bedeutenden Künstler wesentlich gefördert wurde.

In der Kaiserlichen Oper wurde meine künstlerische Tätigkeit in so mancher Hinsicht beengt, daher verließ ich sie kurz entschlossen und trat in die Operntruppe S. Mámontofs in Moskau ein. Ich konnte zum erstenmal frei schalten und walten nach meinem Geschmack. Für die Rolle des Mephisto im „Faust" z. B. wählte ich mir als Vorbild ein Mephistobild von Kaulbach. Jetzt erst hatte ich mich selbst gefunden. Meine Bewegungen wurden frei, schön und natürlich, denn mir wurden meine Gesten nicht mehr vorgeschrieben. Niemand sagte mir mehr: „So ging Petroff, und so bewegte sich Melnikow!"

Die Oper befriedigte mich aber nicht mehr. Ich erkannte, daß Dargomyschsky in seiner Oper „Russalka", indem er einige Stellen dramatisch gestaltete, bestrebt war, Oper und Drama miteinander zu verschmelzen, und daß dagegen die Sänger und Regisseure stets in der Oper das Lyrische mehr hervorhoben als das Dramatische und sie dadurch verunstalteten und ihr die Seele raubten.

„In einer Oper kann man nicht Shakespeare spielen!" sagte verächtlich Dalsky [1].

Ich war anderer Meinung, denn ich sah deutlich, wie groß der Unterschied zwischen den Opern von Rimsky-Korsakoff einerseits und — „Rigoletto", „Traviata", „Fra Diavolo" und sogar „Faust" andererseits war.

* * *

Im Theater und bei Mámontof lernte ich nach und nach die bedeutendsten Maler kennen, u. a.: D. Polénof, Sseróf, Wrubel, W. Wasnezoff, Archípof, Frau Jakúntschikof u. a. Am besten gefielen mir Wrubel, Korówin und Sserof: Es waren das alles sehr eigenartige Künstler und Menschen. Sie sprachen wenig, verstanden es aber, mit wenigen Worten und Gesten eine Begebenheit anschaulich zu schildern. Besonders zeichnete sich in dieser Beziehung Sserof [2] aus. Bei der ersten Bekanntschaft machte er einen finsteren, trockenen Eindruck. Ich fürchtete ihn anfangs etwas, lernte in ihm aber bald einen humorvollen, heiteren und äußerst geraden, wahrheitsliebenden Menschen kennen. Er besaß eine hervorragende Begabung, Menschen und ganze Szenen plastisch darzustellen. In dieser Beziehung erinnerte er an K. Gorbunoff [3], der es verstand, mit ein paar Worten und einer entsprechenden Mimik einen ganzen Chor nebst seinem betrunkenen Dirigenten zu veranschaulichen.

Ich wurde durch den Verkehr mit den Malern angeregt, sowohl im Leben wie auf der Bühne anschaulich und plastisch zu sein. Mein Repertoire erschien mir jetzt uninteressant und abgedroschen, obgleich ich unablässig fortfuhr, an mir zu arbeiten und jede Rolle neu zu gestalten strebte. Ich regte die — erstmalige — Aufführung der Oper „Pskowitjanka" („Die Pskowerin") von Rimsky-Korsakof bei Mámontoff an: die Wahl erwies sich als sehr glücklich sowohl für mich als auch für das Theater. Diese Oper eröffnete mir die Möglichkeit der *Vereinigung von Lyrik und Drama*. Die Darstellung Iwans des Schrecklichen mißlang mir anfangs völlig: ich zerriß die Noten, zerbrach irgend etwas und war der Verzweiflung nahe. Erst als ich den „schrecklichen" Ton des Zaren Iwan fand, hatte ich Erfolg und riß auch die anderen Darsteller mit mir fort.

Die Oper „*Boris Godunoff*", die ich im Sommer 1898 zu studieren begann, gefiel mir so außerordent-

[1] In Glinkas Oper „Ruslan und Ludmilla". *E. K.*

[2] Der langjährige, hochverdiente Dirigent der Kaiserlichen Marienoper. *E. K.*

[1] Ein berühmter russischer Schauspieler. *E. K.*

[2] Der „konkurrenzlos" bedeutendste russische Porträtmaler. *E. K.*

[3] Ein berühmter russischer Erzähler und Humorist. *E. K.*

lich, daß ich mich nicht mit der Einübung meiner Rolle begnügte, sondern die ganze Oper — alle männlichen und weiblichen Rollen — vom Anfang bis zum Ende durchsang. Ich erkannte, wie nützlich solch eine Kenntnis der ganzen Oper ist, und studierte seit der Zeit auf eine ähnliche Weise alle Opern, in denen ich auftrat. Je mehr ich in Mússorgskis Oper eindrang, desto mehr leuchtete es mir ein, daß man auch Shakespeare in der Oper spielen kann.

Um „Boris Godunoff" noch besser kennen zu lernen, studierte ich eifrig Puschkin und Karamsín. Das genügte mir aber nicht. Ich beschloß, *Kljutschewsky*[1], der damals auf dem Lande im Jaroslawschen Gouvernement lebte, zu besuchen, um ihn um Aufklärung zu bitten. Der alte Gelehrte empfing mich sehr freundlich. Er hatte mich in der „Pskowitjanka" gesehen und ihm gefiel meine Darstellung des „Schrecklichen". Von Boris Godunoff erzählte er mir während eines unvergeßlichen Spazierganges in einem Fichtenwalde. Kljutschewsky, ein kleiner Greis mit rundgeschnittenen Haaren, schmalen, weise blickenden, bebrillten Augen und einem kleinen grauen Bart, schilderte mir, fortwährend stehen bleibend, mit einschmeichelnder Stimme und einem leisen Lächeln — so anschaulich, als ob er dabei gewesen wäre —, Gespräche zwischen Godunoff und Schuiski, die Verführungskünste des Pseudodemetrius, Warlaam, Misail und ihre ganze Umgebung. „Wie schade, dachte ich, daß Kljutschewsky nicht mit mir den Fürsten Wassili spielen kann!"

„Boris Godunoff" gefiel dem Publikum in der ersten Zeit gar nicht. Die meisten meiner Rollen gelangen mir überhaupt anfangs nicht. Wenn ich mich auch noch so gut vorbereitet hatte, mußte ich die Hauptarbeit doch erst während der Vorstellung leisten und jede neue Aufführung vertiefte und bereicherte meine Rollenauffassung . . .

(Aus dem Russischen übersetzt von *Ernst Keuchel.*)

[1] „Boris Godunoff" ist in deutscher Uebersetzung (im Verlag „Neva") erschienen, desgleichen zum erstenmal die Werke des bedeutendsten russischen Historikers, des „russischen Ranke", Kljutschewsky (im Verlag „Obelisk"). Karamsín ist ein russischer Historiker aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. *E. K.*

Ein unbekannter Brief von Heinrich Marschner

Beim Durchblättern alter Papiere fiel mir der unten folgende Brief Heinrich Marschners, meines Urgroßvaters, wieder in die Hände, der zu den hübschesten zählt, die ich von ihm kenne, und seine geistreich-humoristische Eigenart so reizend beleuchtet, daß er auch einem breiteren, musikalisch interessierten Publikum Vergnügen bereiten wird. Zur Erläuterung sei bemerkt, daß Carl, an den der Brief gerichtet ist, Marschners Schwiegersohn, Hauptmann Carl Basson, ist, der als hannöverscher Offizier im Krieg gegen Dänemark bei Friedrichstadt verwundet wurde. Toni ist seine Frau, Marschners einzige Tochter, das „Sutschchen" Bassons erstes Kind, meine mit mir in Lübeck lebende Mutter, Mariane Marschners dritte Frau, geborene Wohlbrück, und Steinshof ein Verwandter Bassons.

Edgar de Glimes (Lübeck).

Mein lieber Carl!

Die Freude, dich so auf dem Wege der Besserung in Altona und bald hier, sowie auch dich jetzt wiederum in so freundlichem Hause und guter Pflege zu wissen, erfüllt mein ganzes Herz, und veranlaßt mich, dir hiermit mein allerneustes, eben jetzt erschienenes Opus „Lieder für Männerstimmen" zu schicken, damit du sie deinem lieben Wirthe (der deiner Beschreibung nach Männergesang zu lieben scheint) als ein kleines Zeichen meiner großen Achtung und Dankbarkeit verehren kannst.

Ist der Mann wirklich so, wie er nach deiner Beschreibung sein muß, so bin ich überzeugt, daß ihn diese, wenn auch kleine, doch immerhin gutgemeinte Aufmerksamkeit erfreuen wird. Es war dies so ein plötzlicher Gedanke (bei Tisch), den ich somit auch eben so rasch zur Ausführung bringen möchte. Deshalb kann ich auch weiter nicht viel schreiben, umsomehr als Du durch Toni (die sich vortrefflich befindet und sehr abrundet) sicherlich Alles, bis auf das Tippel über'm i, und wo möglich noch mehr erfährst.

Das kleine Herze (vorläufig von mir noch Sutschchen genannt) ist mit seinen väterlichen Augen, Haaren und der ausgezeichneten Nase Jedermanns Freude, aber unser Stolz. Heute ist das Herze schon volle 6 Wochen. Gott! wie die Jahre rennen!!

Gestern war Steinshof hier. Deine nahe Ankunft scheint ihn auf die Nägel zu brennen. Er klingelte, kurz vor Tisch. Mariane, welche in meinem Zimmer, mich erwartend, liest, öffnet nichts ahnend meine Thür, und vor ihr steht der verlegenste, rotheste und dümmerlichste aller Kapitaine in der Christenheit und Türkei. Kennst du Mutter in kühler Stimmung? Nun, ich glaube, der Eskimo kann sein Klima nicht so kühl finden, als es Mariane sein kann. Sie behauptet, sehr höflich gewesen zu sein. Das glaub ich wohl. Aber diese mir wohlbekannte Höflichkeit ist erschrecklich und ich glaube, der heilige Laurentius hat sich auf seinem Rost wohler befunden, als Steinshof in den Sonnenstrahlen dieser Höflichkeit. Schließlich hat er noch seine Absicht, Toni besuchen zu wollen, herausgestottert, aber zur Ausführung ist sie noch nicht gekommen. Er wird froh gewesen sein, den Händen der Mutter entschlüpft zu sein und sich nun erst erholen wollen, ehe er sich (kaum der Charybdis entflohn) in die Scylla stürzt. Warum aber auch ist der Mensch überhaupt ein Esel und nicht lieber ersteres allein!

Mit dieser hochwichtigen, schwierigen Frage schließend, sage ich dir ein herzliches Lebewohl bis auf baldiges frohes Wiedersehen.

Herzlichst Dein

Den 24. 2. 51. H. Marschner.

Eine kurze Musiktheorie für die Praxis des Sängers

Von Dr. KARL FRIEDR. MÜLLER (Berlin)

Aber so betonen Sie doch das *erste* Viertel, Herr Kammersänger! Werden Sie denn nie merken, daß stets die erste Note hinterm Taktstrich den Akzent hat?" — „Regen Sie sich nicht auf, liebster Bester, und quälen Sie mich nicht immer mit Ihren alten Musikregeln! Es ist doch wirklich einfacher, Sie machen mir's praktisch so lange vor, bis ich's eben kann!"

Jeder Korrepetitor kennt diesen starren Widerstand mancher Sänger gegen jede theoretische Erwägung und kann es nicht ändern, daß sie oft unendlich viel Zeit und Mühe vergeuden, statt sich in hundert Kleinigkeiten vom Korrepetitor unabhängig zu machen und gleichzeitig von der Qual dauernder musikalischer Unsicherheit zu befreien. Es soll daher einmal gezeigt werden, *wie wenige und leicht zu gewinnende* Theoriekenntnisse eigentlich nötig sind, um das Selbststudium des Sängers zu erleichtern und seine Kunstausübung auf eine gediegenere Basis zu erheben.

Erste Grundbedingung ist natürlich die Kenntnis und genaue Beachtung der Noten und Klaviertasten, des Zeitwertes von Noten und Pausen, der hauptsächlichsten Tempo- und Vortragszeichen (wie Legato- und Portamentobögen, forte, crescendo, ritard., Fermate, adagio etc.), zu denen (für den Ziergesang) eventuell noch der Mordent, Triller, der kurze und lange Vorschlag treten.

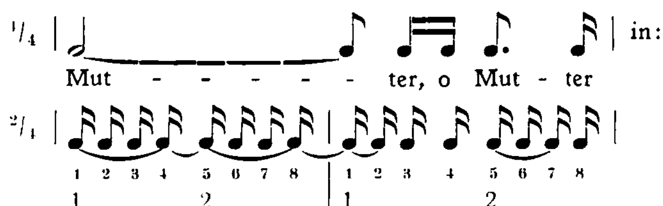
Nächst diesen elementarsten Begriffen ist am meisten nötig eine klare Kenntnis der *Intervalle,* wobei deren Charakteristik für Auge und Ohr, in Schrift und Klang, viel wichtiger ist, als etwa ihre zufällige Bezeichnung oder gar ihr akustisches Schwingungsverhältnis. Das Wichtige an der reinen Quart beispielsweise hat der erfaßt, der das eigenartig Rufende des Aufwärtsschrittes, das merkwürdig Hohle des Abwärtsschrittes fühlt, das in ganz gleicher Weise den Intervallen c—f, b—es oder fis—h eignet, während vielleicht c—fis oder c—g gänzlich andersartige Wirkungen hervorrufen. Daß der (zufällig reine Quart benannte) Tonschritt aber auf dem Papier stets durch den gleichen Abstand von $1^{1}/_{2}$ Zeilen dargestellt wird, ist die entsprechende Erkenntnis für das Auge. In dieser Weise sind nun zunächst, und zwar auf- *und* abwärts, reine Quarten, Quinten und Oktaven, kleine (und große) Terzen und große (und kleine) Sexten zu üben und aus ihren verschiedenerlei Kombinationen Dreiklänge zu bilden. Der Sänger wird dadurch vor allem zu der wichtigen Erkenntnis gelangen, daß allen diesen Tonschritten das Gefühl der *Ruhe* innewohnt. Alle anderen Intervalle hingegen werden ihm dann als solche erscheinen, die zu diesem Gefühl der Ruhe *hinstreben,* also als vorübergehende Abweichungen von den obengenannten. Die erstrebten „Auflösungen" werden erreicht durch große und vor allem durch kleine Sekundenschritte, als deren Typen die Tonleitern (zunächst Dur, dann Moll, schließlich die chromatische) sorgfältigst zu üben sind. Als Hauptgewinn ergibt sich hieraus das Gefühl für die Strebigkeit der kleinen Sekunde, die man „Leitton" nennt. Mit seinem Verständnis erschließen sich nun mühelos alle noch übrigen Intervalle, all die ominösen übermäßigen und verminderten Intervalle, daneben große und kleine Septimen, und, im Falle sie nicht zu einem Dreiklang gehören, die großen Terzen und kleinen Sexten, als ganz selbstverständliche Gebilde, deren einer Ton eben um eine kleine Sekunde auf- oder abwärts zur Auslösung strebt. So drängen alle großen und übermäßigen Intervalle um einen Halbton nach außen, z. B. die große Terz d—fis nach d—g oder cis—fis, die große Sept a—gis nach a—a oder gis—gis, die übermäßige Sekunde c—dis nach c—e oder h—dis, die übermäßige Quart d—gis nach d—a oder cis—gis, alle kleinen und verminderten Intervalle dagegen um einen Halbton nach innen, z. B. die kleine Sext d—b nach d—a oder es—b, die kleine Sept c—b nach c—a oder des—b, die verminderte Quart d—ges nach d—f oder es—ges, die verminderte Terz cis—es nach d—es oder cis—d.

Hat in solcher Weise der Sänger die Strebigkeit und Ruhe der Intervalle gefühlsmäßig erfaßt und geübt, so beginne er, vom rein tonlichen Verlauf eines Stückes weiterzuschreiten, zur *melodischen Ausgestaltung.* Die sinngemäße Betonung des Textes setzt ihn in Stand, den Sprechgruppen entsprechende Melodiegruppen ausfindig zu machen, von denen je *ein* Ton die Hauptbetonung trägt. Die hauptbetonten Töne unterstütze er mit einem Akkord, den er fast stets den Melodienoten oder der Begleitung, oft beiden zusammen entnehmen kann — und er wird leicht zu einem harmonischen Gerüst gelangen, bestehend aus Dreiklängen, Septakkorden und ähnlich leichtverständlichen Akkorden, die den melodischen Verlauf des Stückes bestimmen. Alle den erzielten Akkorden *nicht* angehörenden Töne der Melodie fasse er als Uebergänge zu den jeweiligen Akkordtönen auf, zu denen sie hinstreben, womit sich die ganze schwierige Lehre von den Vorhalts-, Wechsel- und Durchgangsnoten erledigt hat. — Pausiert der Sänger innerhalb seiner melodischen Linie, so hat er während dieser Zeit stets die Melodie der Begleitung in ebensolcher Weise zu beachten, da diese die Fortführung und den Anschluß für seine eigene Melodie vermittelt.

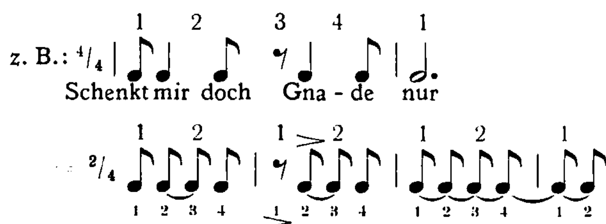
Bleibt als letzter theoretischer Teil für den Sänger noch einiges aus der *Rhythmik* zu erlernen, die die richtige Betonung und Zeitdauer der Noten vermittelt. Die Betonung regelt der vorgezeichnete *Takt:* Nach jedem Taktstrich folgt eine Hauptbetonung, die Takte unter sich dauern gleich lang, wenn nicht Fermaten, rit. oder accel. es ausdrücklich anders bestimmen. Steht vor einem Takt ein unvollständiger Takt oder ist innerhalb eines Taktes durch einen Sinneinschnitt eine Zerspaltung desselben erforderlich, so ist die letzte Gruppe vor dem Taktstrich (der *„Auftakt"*) als ein kreszendierendes Losgehen auf die folgende Betonung zu verstehen. Jeder Ganztakt zerfällt in eine Anzahl gleicher Teile, die der Zähler in der Taktvorzeichnung angibt, z. B. $^{3}/_{8}$ = *drei* Achtel. Alle Taktbezeichnungen aber, die über 2 oder 3 hinausgehen, müssen für das Gefühl vereinfacht werden. Es gibt also einen $^{2}/_{2}$, $^{2}/_{4}$, $^{2}/_{8}$ und einen $^{3}/_{2}$, $^{3}/_{4}$, $^{3}/_{8}$ Takt, in welchen die ersten Taktschläge schwer (betont), die zweiten (und event. dritten) dagegen leicht (unbetont) sind. Sie allein sind die Grundschemen aller übrigen Taktarten, so daß der $^{4}/_{2}$ Takt als zwei Ganz-Takte $^{2}/_{1}$) aufzufassen ist, $^{4}/_{4}$ als $^{2}/_{2}$, $^{4}/_{8}$ als $^{2}/_{4}$, $^{6}/_{8}$ als $2 \times {}^{3}/_{8}$, $^{6}/_{4}$ als $2 \times {}^{3}/_{4}$, $^{9}/_{8}$ als $3 \times {}^{3}/_{8}$, $^{12}/_{8}$ als $2 \times {}^{6}/_{8}$ oder $(2 \times {}^{3}/_{8}) + (2 \times {}^{3}/_{8})$. Natürlich zählt man trotzdem, besonders bei langsamen Tempi oder in sehr langgestreckten Takten, die vorgezeichneten Zählzeiten durch, muß sich aber stets bewußt sein, daß sie in ihrer Betonung nicht gleichwertig sind, sondern daß stets 2 (oder 3) davon die Hauptakzente tragen, von diesen wieder den allerstärksten die Note nach dem Taktstrich. Ja, oft wird es zum genauen rhythmischen Verständnis sogar nötig sein, die Unterabteilungen selbst wieder wie vollständige Takte zu zerlegen, oft bis in kleinste Abschnitte, freilich aber nur, um sie zum Schluß wieder unter dem großen Gefühl von 2 oder 3 Teilen dem Ganzen einzureihen und all die beschwerenden Unterbetonungen

wegzulassen. — Bei sehr *kurzen* Takten und in schnellen Tempi wird man sogar häufig ganze Takte als nur einfache Zählzeiten betrachten müssen, so daß sich abwechselnd schwere und leichte Takte folgen. Diese Fähigkeit aber, selbst ganze Takte, ja Taktgruppen (von 4, 8 Takten!), als stetigen Wechsel von schwer und leicht zu empfinden, als vorwärtsstrebend oder abfallend, wie es hier im kleinen angedeutet wurde, wird schließlich als allerletzter Schlußstein musikalischer Architektonik erst dem wahren Künstler erstehen, der zur Beherrschung der musikalischen *Linie* gelangte.

Während also das eine zählende Element, der Takt, den äußeren Verlauf eines Stückes möglichst großzügig aufbaut und zusammenrafft, hat das zweite, der *Rhythmus*, die gegenteilige Aufgabe, die innere Struktur bis ins Kleinste zu gliedern. Schwierigkeiten im Erfassen der Notendauer bei sehr *verschiedenartigen* Notenwerten begegnet man am leichtesten, indem man *alle* Noten der schwierigen Gruppe in die *kleinsten* jeweils vorkommenden Werte umfaßt und nun gleichmäßig, erst langsam, dann immer schneller durchzählt. Als Beispiel unterteile man den Takt



und die richtige Deklamation ist damit gewonnen. (Ja sogar der leichte Ton auf der Silbe „ter" ist deutlich, wenn das 3. Viertel für sich untersucht wird.) Auch die *Synkope* als verfrühter Einsatz vor der Betonung wird durch solche Einteilung klar:



Das letzte Beispiel zeigt auch die *Pause* in ihrer (oft zu wenig beachteten) Wichtigkeit. Wenn es sich nicht gerade um eine zum schnellen Atemholen eingefügte Pause handelt oder eine solche, die leichtes, unauffälliges Abheben einzelner Noten bezweckt, so ist *jede* Pause in Betonung und Dauer genau so auszufüllen wie die von ihr vertretene Note. Kleine Atempausen, die der Sänger aber, ohne daß sie eigens vermerkt sind, sich gestatten muß, soll er stets auf Kosten der letzten *vorhergehenden* Note machen, den folgenden Einsatz aber mit aller Präzision bringen. —

Es ist mithin alles dargestellt, was der Sänger aus all den gefürchteten Gebieten der Musiktheorie wissen muß. Viel ist es nicht, aber es erfordert die größte Sorgfalt. Der Weg, es zu erwerben, ist am besten die Hilfe eines tüchtigen Korrepetitors, der die Beispiele dazu geben wird, *aus der Praxis für die Praxis*. Dann wird der Sänger nach kurzer Zeit selbst merken, wie er nicht nur selbständiger arbeiten kann, sondern auch seine Kunst von viel höherer Warte sieht. Und *für keinen* ist es zu spät, diese wichtigen und wenigen Dinge zu lernen!

Die Kieler Herbstwoche vom 30. Oktober bis 7. November

(Deutsche Uraufführung von „Oesterbottner", Oper von Madetoja; Erstaufführung von Honnegers „König David"; Bruckner-Feier)

Die diesjährige Herbstwoche für Kunst und Wissenschaft brachte in erster Linie von dem finnländischen Komponisten Madetoja die deutsche Uraufführung seiner Oper „Oesterbottner". Den Text hat sich der Komponist nach einem Schauspiel von Artturi Järviluorna selbst geschrieben. Oesterbotten ist eine finnländische Landschaft, bewohnt von rechtschaffenen, aber unbändig stolzen Bauern. Ob ein russischer Amtmann (1850) oder ein krakeelsüchtiger Nachbar kommt, tut er etwas Ungesetzliches, dann gibt es Mord und Totschlag. Der Bauer Antti ist nach einer Rauferei gefänglich eingezogen. Der frühere Amtmann hat so etwas immer gütlich erledigt, aber der jetzige ist ein brutaler Tyrann, und so bereitet sich die Tragödie vor. Der zweite Akt gibt dem Komponisten Gelegenheit, Land und Leute zu schildern. Noch ist alles ruhig, bis Antti erfährt, daß der Amtmann ihn nicht freigesprochen hat. Da wallt er auf, aber seine Braut, ein weltabgewandtes frommes Mädchen beruhigt ihn und rät zur Flucht. Sie gelingt, aber nun packt das Schicksal den Bruder Jussi der Braut, der bisher still und verträumt für sich gelebt hat. Er erwacht zur Tat, er findet sein Liebchen und befreit sein Haus von der Tyrannei der Raufer. Ein kurzes Liebesglück wird ihm gegeben. Dann aber stößt er mit dem Amtmann zusammen und das ergibt die Katastrophe. Der Amtmann verhaftet den fälschlich der Fluchtbegünstigung Beschuldigten, er hält sich den Rasenden, der seine Ketten zerbricht, mit einem Revolver vom Leibe, erliegt aber doch schließlich dem Dolche des Gegners. Jussi aber, von zwei Kugeln getroffen, prophezeit sterbend die Freiheit seines Volkes. Der Text enthält alle Ingredienzen einer guten Oper: Liebe und Heldentum, Volksleben, Gesänge und Tänze.

Aber ich glaube, der Komponist hat sie nicht ausgeschöpft, er hat sie nur angedeutet. Er gibt in ein paar Tönen das Pochen des Schicksals, aber er macht keine Sinfonie daraus. Ein hoher Geigenton malt ihm den Abendfrieden des Hauses, aber er macht kein Idyll daraus. Er erfindet ein schönes Liebeslied, aber kein Schmelz, keine Hingebung liegt in diesen Tönen. Dabei soll nicht geleugnet werden, daß der zweite Akt szenisch und musikalisch geschmackvoll arrangiert ist, daß der dritte eine unheimliche Tragik zum schnellen Abschluß bringt. *Martini* als Jussi, *Helm* als Antti, Frl. *Tofflowa* als Braut und Frl. *Hammer*, die Geliebte des Jussi, gaben ihr Bestes. Prof. *Stange*, als Dirigent, brachte aus der Partitur die Intentionen des Komponisten zum Leben, Generalintendant *Hartmann* übersah die Szene als erfahrener Regisseur. Das Publikum der Festwoche war zufrieden und überschüttete den anwesenden Komponisten und alle anderen mit Beifall.

Artur Honneger erregte auf dem ersten internationalen Musikfeste in Prag mit seinem Mouvement symphonique „Pacific 231", Marke für Gütereilzüge, Erstaunen und Kopfschütteln. Man hielt das Werk für einen Witz und gestand große Beherrschung der Mittel zu. Der Komponist aber nahm es durchaus ernst und bezeichnete es als den Ausdruck der Freude über den Anblick, die Leistung und den Höchststand des technischen Kunstwerkes. Nun hat Honneger sich um viele tausend Jahre zurückversetzt in das Land zwischen

Euphrat und Tigris und erzählt uns die Legende von König David, der bekanntlich wider die Philister zog. Die Geschichte wird von einem Rezitator, einem modernen Barden, erzählt. Der Zuhörer weiß also genau, was geschieht und was die eingeschobenen, meist kurzen, geschlossenen Musikstücke bedeuten. Das sind große, wenn auch äußerliche Vorteile für die Aufführung. Prof. *Stein* hat das Werk mit dem Oratorien- und Lehrergesangverein einstudiert, und ich zweifle nicht, daß viele Mitwirkende zunächst verblüfft gewesen sind, dann die Sache von der angenehmsten, d. h. humoristischen Seite angesehen haben. Dann aber packte sie der Sang, der Rhythmus, der Orchesterklang, und es kam eine glänzende Aufführung zustande. Höchst prägnante Chordeklamation wechselt mit unendlichen Lamentationen eines starren Rhythmus. Ein einstimmiger Chor führt mit dem Orchester einen erbitterten Kampf um die künstlichste Ausfüllung vorgeschriebener Takte. Brutale Philistermusik, stimmungsvollste Lagerszenen, Lamento und Triumpho wechseln in bunter Fülle, aber kein Liszt glättet ihre Form, eher könnte man glauben, daß ein moderner Berlioz die Szene beherrscht: einzelne Bilder wie die Hexe von Endor schreien förmlich nach handgreiflicher Darstellung. Ob die schließliche Wirkung eine künstlerische ist, ob befreiend oder betäubend, das wird von der Disposition des Hörers abhängen. Chor und Orchester waren gut, die Solisten ausgezeichnet: Frau *Merz-Tunner* aus München (Sopran), Frl. *Hammer* aus Kiel (Alt), Robert *Bröll*, Konzerttenor aus Dresden und Dr. *Rosenthal* als Rezitator.

Dieser höchst substantiellen Musik primitiver semitischer Völkerschaften gegenüber hat Kaminskis sublimierter Christianismus einen schweren Stand. Heinrich Kaminski ist im vorigen Jahre mit seinem 69. Psalm und dem „Magnificat" hier sehr gut aufgenommen. Letzteres wurde wiederholt, warum verblaßte die Wirkung? Am König David lag es nicht, der kam erst im zweiten Teil des Konzertes. Aber der Komponist selbst fehlte, und mit ihm allerlei Imponderabilien. Ist das so schlimm? Kaminski differenziert die Stimmführung bis ins äußerste. Im „Magnificat" singt ein Engelchor hinter der Szene ohne jede Verbindung mit vorn, und Dr. *Hoffmann* hatte ihn vorzüglich einstudiert. Vorn dirigiert Prof. *Stein*, Maria (Frau Merz-Tunner) singt, sie hat eine himmlische Stimme, aber ihr fehlt das jubelnde impetuoso des Halleluja; schon setzen auch die Engel lässiger ein, und die Wirkung verpufft. In dem neu aufgeführten Introitus und Hymnus entnehmen drei Solostimmen dem bekannten Korintherbriefe „Wenn ich mit Menschen- oder Engelzungen redete" usw. ihren Text; drei Solostreichinstrumente begleiten ihren Gesang. Im faustischen Stile greift dazu ein voller Chor die „unvergängliche, Gottes unendliche, heilig sich schenkende Liebe". Die Massenwirkung allein tut's hier nicht; wer aber schafft den geistig und seelisch mitgehenden und mitfühlenden Hörer? Dem Hymnus voraus ging der Introitus nach Nietzscheschem Text, und schon hier zerflattert alles in der Ekstase des Dichters und des Komponisten. Und nun die Programmzusammenstellung: pro primo Kaminski und dann secundum ordinem Honneger. Das war nicht wohlgetan. Besser schon paßt der verstiegene Held der modernen Musica sacra zwischen Bach, Reger und die jüngste Generation unserer Orgelmeister. Oskar *Deffner* brachte eine Choralsonate von ihm. Der Mittelsatz „Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ" klang wundervoll, aber im letzten Satz kann dann „Glori', Lob, Ehr' und Herrlichkeit" nur durch „reichliche Verwendung kleiner und großer Mixturen erreicht werden". Mit dem Auftreten der brutalen Zungenregister hört für mich jede Differenzierung des Klanges auf. Bei einer Passacaglia (Geierhaas, cis moll) elementaren Aufbau lasse ich mir eine solche Steigerung gefallen bis zum vollen Werk, aber Hans Fleischers Orgelstudien sind mir doch interessanter, sie suchen nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten ohne kirchliche Bindung. Bei den zugegebenen a cappella-Chören, die Prof. Stein dirigierte, fiel der Unterschied zwischen der spielerisch schmeichelnden Frömmigkeit Regerscher geistlichen Lieder und dem herben Ernst der „Fest- und Gedenksprüche" von Johannes Brahms auf. Bachs g moll-Fantasie und Fuge, von Deffner ausgezeichnet gespielt, bildete den glanzvollen Auftakt des Abends.

Der Höhepunkt der Herbstwoche war die Bruckner-Feier mit der IX. Sinfonie und dem Tedeum anschließend in der Nikolaikirche; den glanzvollen Abschluß bildeten wie immer „Die Meistersinger" im Theater. Wir danken Prof. Stein, daß er uns diese IX. Sinfonie menschlich nahe gebracht hat, und vielleicht gelingt es ihm gerade mit ihr die Herzen der Norddeutschen für den oberösterreichischen Meister zu erobern. Leider bildet das Tedeum keinen organischen Abschluß der Sinfonie.

Daß die Kieler Herbstwoche mehr sein will als nur Gelegenheit zur Aufführung interessanter Tonwerke, zeigte sie auch in diesem Jahre, und wenn nicht jeder Besucher vom Hebbel-Verehrer bis zum Kinofreund auf seine Kosten gekommen ist, so ist das nicht Schuld der Festleitung gewesen. Man erfuhr am Begrüßungsabend vom Stadtrat Gluck, daß es der preußischen Regierung immer noch nicht eingefallen sei, der mit dem Untergang kämpfenden Kieler Oper mit einigen hunderttausend Mark unter die Arme zu greifen.

Wir lernten am anderen Morgen in der Aula der Universität von dem bekannten Gelehrten und Kulturphilosoiphen Leo *Frobenius*, daß in den Urwaldsgebieten Westafrikas e ne Kultur entstanden ist, von der sich unsere Schulweisheit nichts hat träumen lassen. Allerdings ein Opernhaus haben sie dort nicht. Wir hörten am Abend eine wundervolle Aufführung des „Rosenkavaliers", verschönt durch zwei auswärtige Gäste, Lola *Artot* aus Berlin in der Titelrolle und Willy *Wissiak* aus Hannover als Ochs von Lerchenau, welche übrigens bewies, daß wir in unserer Doris *Ohliger* eine ganz außergewöhnlich gute Vertreterin der Feldmarschallin haben. Unser Generalintendant Georg *Hartmann* kennt seine Leute von Charlottenburg her, wo er seinerzeit Direktor der Oper war. In aller Stille hat er sich ein Künstlerpersonal herangezogen, um das uns manche besser situierte Hauptstadt beneiden kann. Die Aufnahme des „Boris Godunow" von dem genialen Mussorgsky in unser ständiges Repertoire war ein guter Griff für den Kunst- und Kassenrapport. Vielleicht bringen wir es doch noch fertig, ohne Hilfe der Staatskrippe Kiel als einen Hort und Hüter deutscher Theaterkunst und Musik zu halten und zu pflegen.

Prof. *Bessell*.

*

Paul Hindemith: „Cardillac"

Oper in drei Akten (vier Bildern). Text von Ferd. *Lion*. Uraufführung in der Dresdner Staatsoper am 9. November

„Aber die Seele — — —"

Nach den musikdramatischen Erstlingswerken bedeutet der *„Cardillac"* einen erheblichen Fortschritt, leider noch *keine* Erfüllung. *Hindemith*, die stärkste Begabung unserer Neutöner, gießt neuen Wein in alte Schläuche. Er

will das Musikdrama überwinden durch die geschlossenen „Nummern" der Oper von ehedem mit Rezitativen, Koloraturarien, Duetten, Quartetten, durch Einfügung von in die Handlung eingreifenden *Chören* und einer gleichfalls die Geschehnisse fortsetzenden Pantomime. Allein er musiziert nicht als Opernkomponist, sondern in den Formen der Kammermusik (Kanon, Fuge usw.), wobei er die Struktur des altklassischen „Concerto grosso" heranzieht, an die sich auch bereits andere junge Tonsetzer anlehnten. Seinen Ideen gemäß hat er Einfluß auf die Gestaltung des Textbuches ausgeübt, das Ferd. Lion nach der Hauptfigur aus der Novelle E. T. A. Hoffmanns „Das Fräulein von Scuderi" formte. Im 17. Jahrhundert lebt in Paris ein berühmter Goldschmied Cardillac,



Phot. Ursula Richter, Dresden.

Paul Hindemith

der von unheimlichen Gewalten gezwungen wird, jeden Käufer seiner Arbeiten zu morden. Die Stadt ist in höchster Aufregung, weil keiner den Täter kennt. Cardillacs Tochter liebt einen Offizier, sie fühlt sich jedoch, als Hüterin der Schätze ihres Vaters, an diesen gebannt. Der Offizier versucht diesen Bann zu lösen, indem er Cardillac eine Kette entreißt, das Geld auf den Tisch wirft. Beim Mordversuch am Offizier wird der Goldschmied entlarvt. Um der Geliebten willen versucht der Offizier ihn zu schützen, allein jener fällt von der Hand des Volkes, dem Wahn seines Lebens treu bleibend, daß das Werk nicht vom Künstler zu trennen ist, der Oeffentlichkeit nicht preisgegeben werden darf. Sterbend küßt Cardillac die — Goldkette, *seine* Kette, die der Offizier um den Hals trägt.

Das Textbuch hat den Vorzug der Knappheit und der schnellen Szenenfolge. Physiologische Vertiefung, wie sie das den gleichen Stoff behandelnde Schauspiel von Otto Ludwig anstrebt, findet sich spärlich. Das lag nicht im Sinne des Komponisten, der das Gefühlsmäßige, Melodische *bewußt* ausschaltet. Dadurch aber ging er am Kern der Handlung vorbei, denn es ist ihm *nicht* gelungen, die Künstlertragik des Titelhelden und den Seelenkonflikt der Tochter uns *menschlich nahe* zu bringen, unser *Mitgefühl* zwingend zu erregen. Den sensibleren Stellen fehlt die schmiegsame Gesangslinie und die entsprechende tonmalerische Stimmung. Wohl gibt es einzelne Lichtpunkte, gleich im ersten, die Handlung in Fluß bringenden Chor, dann in den beiden Duetten des zweiten Aktes, im gut aufgebauten Quartett des dritten Aktes und im oratorischen Schlußchor. Sonst zeichnet der Tonsetzer vorwiegend das *Grauen*. Man empfindet eine *Gefühlsleere* in den zumeist atonal-schwülstigen Gesängen, vor allem in den atonal-bleischweren Koloraturen, die von der melodischen und geistigen Urkraft eines Händel weit entfernt sind. Der Schwerpunkt der Musik liegt im vielverzweigten *Kammerorchester*, bei dem Hindemith auf Schritt und Tritt zeigt, daß er von der *Kammermusik* kommt. So musiziert er häufig an den Geschehnissen auf der Bühne — linear — vorbei. Und in dieser kammermusikalischen Orchestersprache waltet das *Thematisch-Mathematische* vor und eine beängstigende Monotonie, auch in den Dissonanzenhäufungen, trotz virtuoser Beherrschung der Ausdrucksmittel. Ein Beispiel! Zwei Flöten leiten eine pantomimische Liebesstunde ein, die freilich jäh zerstört wird. Kein bukolisches Motiv weist der nachlaufenden Stimme den Weg. Das ist akademisch-trocken, wie vieles in der Partitur. Nur *einmal* windet sich in der Folge eine liedmäßige Stelle der Oboe empor, doch schnell geht sie in der unvermeidlichen und überwiegenden Kakophonie unter. Auch die *konzertierenden* Instrumente bei der Arie der Tochter im zweiten Akte erscheinen mehr belastend als verdeutlichend. Sie haben hier keineswegs die *innere* Berechtigung wie bei Kurt Weills „Protagonisten". Was hilft eine noch so meisterliche Satzkunst, eine noch so verschlungene, für *sich* musizierende *absolute* Orchesterpolyphonie, wenn ihre Farben stumpf sind? Gerade E. T. A. Hoffmann fordert vom künstlerischen Schaffen, daß das *Gehirn* mit dem *Herzen* arbeiten müsse, weil sie von Natur „einander eingeimpft" seien. Nur-Thematik, Nur-Kontrapunkt, der gelegentliche glutvoll-klangliche Melodik fehlt, wirkt wie *Eis*, das jeder Materie, mit der es in Berührung kommt, die *Wärme* entzieht. Und Musik *ohne* Wärme, *ohne* Seele . . .?

Die *Dresdner Staatsoper* hat der *Uraufführung* des schwierigen Werkes größte Sorgfalt und alle zur Verfügung stehenden Kräfte gewidmet. Die *Staatskapelle* bewährte sich ruhmvoll in der Lösung ihrer führenden Aufgabe. Die *Sänger* und der *Chor* leisteten Menschenmögliches. Der Individualität *Burgs* entsprach vollauf der vom Komponisten scharf herausgehobene Titelheld. Der stark charakterisierende Burg und die übrigen Mitwirkenden bewältigten die Wendungen und Sprünge der atonalen Gesangslinie durchaus. Neben ihm haben sich Claire *Born* (Tochter), *Hirzel* (Offizier), Grete *Nikisch* (Dame), *Eybisch* (Cavalier), *Schoepflin* (Goldhändler) und *Schöffler* (Polizeiführer), besonders aber Generalmusikdirektor Fritz *Busch* und Gastspielleiter J. *Dobrowen* um diesen *Darstellungserfolg* hoch verdient gemacht. Ihnen allen und ihrer großen künstlerischen Opferfreudigkeit galt am Schlusse der anhaltende Beifall, in den auch der *Komponist* einbezogen wurde, weil man ihn als Meister der Bratsche und als genialen Könner auf dem Gebiete der Kammermusik schätzt.

Der „*Cardillac*" ist nur eine *Durchgangsstation* auf dem Wege zur *Wiedergeburt* der Oper. Sie muß kommen, und Hindemith kann als Reformator ihr *Prophet* werden, wofern er früher oder später die „Angst vor dem Melos und der Lyrik" überwindet. Prof. *Heinr. Platzbecker.*

Verdis „Macht des Schicksals"

Erstaufführung an der Münchner Staatsoper

Eine Erstaufführung sechzig Jahre nach der Uraufführung muß wohl begründet sein, soll sie nicht antiquiert wirken. Hier der Grund: Franz Werfel hat den italienischen Text der Oper deutsch frei nachgedichtet, um dem Werk in Deutschland den durchschlagenden Erfolg zu verschaffen, der ihm vor sechzig Jahren versagt blieb. Werfel hat sprachlich Ausgezeichnetes, zum großen Teil Vorbildliches geleistet; die Handlung konnte und wollte er offenbar nicht von Grund auf umdichten, und so blieb sie ein Zeugnis echt Verdischer Art der „Dramatik", angelegt auf hochtheatralisches Geschehen und effektvolle Volksszenen als farbigen Hintergrund. Innere Notwendigkeit, seelischer Aufbau sind Nebensache. — Bei den altbekannten Verdi-Opern ist man daran gewöhnt und nimmt ihre dramatische Kulturlosigkeit um der glutvollen Schönheit ihrer Musik willen gutmütig hin. Diesem neuen, alten Verdi gegenüber will das nicht so ganz gelingen; er wirkt doch irgendwie aus dem Grab aufgestanden und aller Zauber der Musik kann uns eine „Handlung" heute nicht mehr schmackhaft machen, wie gleich im Vorspiel mit einem zufälligen Pistolenschuß losknallt und nun zwischen borniertem Rassendünkel, Blutrache, Reue und christlicher Demut weiter pendelt bis zum plötzlich doch noch „verklärten" Ende des dritten Aktes. Gelingt es aber dem Zuschauer über diese theatralischen Barbarismen hinwegzusehen, so bleibt dem Zuhörer allerdings die Fülle Verdischer Musik mit ihrer Stimmungskraft und dramatischen Entladung, mit der Glut ihrer weitgeschwungenen Kantilene, der Plastik ihrer Charakterisierung, und der wuchtigen Schönheit ihrer dramatisch zwar unorganischen, aber musikalisch prachtvollen Chöre. — Jene zwingende Geschlossenheit der bekannten Meisterwerke Verdis erreicht diese Musik freilich nicht durchweg, und so bleibt es doch fraglich, ob sie tragfähig genug sein wird, das Stück in seiner textlichen Neugestaltung dauernd auf den deutschen Opernspielplänen zu halten.

Die Aufführung geriet unter Karl *Böhms* biegsamer und schwungvoller Stabführung musikalisch ausgezeichnet; das tragische Liebespaar wurde von F. *Hüni-Mihaczek* (Leonore) und F. *Krauß* (Alvaro, der Mestize) glänzend gegeben, *Rehkemper* stellte den racheknirschenden Bruder (Carlos) meisterhaft hin, und auch die (zum Teil komisch kontrastierenden) Nebenrollen des Pater Guardian, Melitone und Trabuco waren durch J. *Gleß*, B. *Sterneck* und K. *Seydel* famos besetzt. Der von Pasetti sehr feinfühlig gestaltete szenische Rahmen milderte manche theatralische Graßheit der Handlung geschickt und so kam eine Einheit des Ganzen zustande, die mit Recht spontanen Beifall des stark besetzten Hauses auslöste. —

Ebensolcher Beifall war übrigens kürzlich auch der reizvollen und feinen Tanzpantomime „Glasbläser und Dogaressa" von A. *Reuß* beschieden, als sie nach der erfolgreichen Uraufführung im April zu Beginn der neuen Spielzeit unter der beschwingten Leitung des Komponisten wieder auf dem Spielplan erschien. *P.*

Wolf-Ferrari: „Das Liebesband der Marchesa"

Schweizerische Erstaufführung (Zürich)

Ein Lustspielgewebe, in welchem ein verlorenes, oder besser gesagt: gefundenes rosafarbenes Strumpfband den wesentlichen Einschlag abgibt — so scheint es. Aber dies Liebesbändchen ist tatsächlich nicht weiter, als ein pikantes Requisitchen; denn die Wette, zu welcher es, nach vieler Mühe, endlich Anlaß gibt, fördert, oder beeinflußt die Handlung in keiner Weise. Von Anfang an waren wir, und weiterhin bleiben wir Zeuge, wie der um eines Liebes-Abwegleins willen verstoßene (und trotzdem mit unwandelbarer Treue geliebte!) Gatte seine Gattin zu versöhnen trachtet, während einige recht belanglose Hofherren ihm, in dem sie nur einen Nebenbuhler ihresgleichen vermuten, den Rang abzulaufen versuchen. Käme es doch nur zu Stoß und Gegenstoß, zu List und Intrige, zu keckem Angriff und witziger Abwehr! Aber nichts davon: das Bächlein der Begebenheit versandet, verbirgt sich hinter Nebenfiguren; geschäftiges Hin und Her singender Statisten soll Bewegung vortäuschen. Von den Libretti Wolf-Ferraris sind wir anderes gewöhnt! Anderes, echteres auch von seiner Musik. Gewiß, auch hier kommen reizende Episoden, köstliche humoristische Einfälle vor, aber dem Ganzen fehlt jene Durchsichtigkeit des musikalischen Lustspieltons, jener unvergleichlich leichte Plauderstil der „Neugierigen Frauen" und der „Grobiane". Süße Lyrik und Orchesterredseligkeit läßt uns geradezu in Musik ertrinken. Nie hörte man bei Wolf-Ferrari solche Ensembles! Aber sie verpuffen, weil keiner Spannung entstammend, keine Spannung ausgleichend.

Die Aufführung, *Denzler* am Pult, *Hofmann* als Spielleiter, in den Hauptrollen Idalice *Anrig* und Hans *Depser*, saß in jeder Note, jeder Nüance und war malerisch blendend ausgestattet. Der Komponist, dessen Bedeutung man hier sehr zu schätzen weiß, wurde wiederholt gerufen. *Anna Roner.*



Phot. Ursula Richter, Dresden.

Szenenbild aus Paul Hindemiths Oper „Cardillac" I. Akt, 2. Bild (Dresdener Uraufführung)

MUSIKBRIEFE

Bamberg. Das musikalische Leben unserer schönen Barockstadt steht seit Beendigung des Krieges im Zeichen eines erfreulichen Aufstieges. Am Stadttheater arbeitet seit Jahresfrist die verantwortungsbewußte Direktion Fiala und Heller unter dem Einsatz aller verfügbaren Kräfte an der Hebung des Niveaus im Sinne einer Wiederbelebung der großen Tradition unserer E. T. A. Hoffmann-Bühne. Seit Beginn der neuen Spielzeit bemüht sie sich mit anerkennenswertem Eifer durch einen abwechslungsreichen Spielplan, den Kampf gegen die epidemisch um sich greifende Theatermüdigkeit aufzunehmen. Einer glänzenden Don Juan-Aufführung folgte in fast gleichwertiger Wiedergabe Carmen und Zar und Zimmermann, während die Darbietung des Rigoletto infolge einiger Krankheitsfälle im Künstlerpersonal noch manchen Wunsch offen ließ. Das Konzertleben steht in der Hauptsache in der treuen Obhut des Musikvereins und des Männergesangvereins „Liederkranz". Neben diesen alten bewährten Musikgemeinden drängen seit jüngster Zeit zwei neue Vereinigungen ans Licht, welche eine intensive Musikpflege im Sinne der Kammermusik vergangener Jahrhunderte betreiben: Das Bamberger Kammerorchester und die Bamberger Madrigalvereinigung. — Der Musikverein bot in rascher Aufeinanderfolge seinen Mitgliedern drei schöne Abende mit bleibenden Eindrücken. Der Thomanerchor unter Karl Straube erfreute mit Madrigalen und Motetten von Schütz, Rosenmüller, Schein, Dulichius und J. S. Bach und trug auch der modernen Wiederbelebung alter Vokalkunst mit der wohlgelungenen Wiedergabe der „deutschen Singmesse" von Jos. Haas Rechnung. Ein würdiges Gegenstück auf instrumentalem Gebiete brachte der Abend der Dresdner Philharmoniker unter der feinfühligen Leitung Eduard Mörikes. Ein Liederabend des trefflichen Kammersängers Scheidel (Berlin) war bei allen Vorzügen des Künstlers etwas einseitig auf die musikalische Romantik eingestellt. — Der „Liederkranz" veranstaltete unter der bewährten Leitung Valentin Höllers einen Weber-Gedächtnisabend, der neben drei Männerchören aus „Leyer und Schwert" selten gehörte Instrumentalwerke des Meisters brachte. So erfuhren das Konzert für Klarinette (Prof. Walch-München) und Orchester und das grand duo concertant für Klarinette und Klavier (Prof. Niebauer-Würzburg) eine treffliche Wiedergabe. — Die Madrigalvereinigung veranstaltete unter der Leitung Karl Schäfers eine Nachtmusik, wozu der kunstsinnige Besitzer des Böttingerhauses Paul Barthel die stimmungsvollen Hof- und Gartenräume seines Hauses zur Verfügung stellte. Neben Madrigalen von Dowland und Thallis hörte man auch Kammermusik von Locatelli und Lieder von Hurlebusch, Dedekind und Rathgeber. Das neugegründete Bamberger Streichquartett (Schürer, Bauer, Dr. Kunkel und Knörl) bestand bei dieser Gelegenheit glücklich seine Feuerprobe mit Mozarts kleiner Nachtmusik. — Das Kammerorchester spielte unter der hingebenden Leitung seines Dirigenten Karl Leonhard mit feinem Stilgefühl neben der bekannten h moll-Suite von Bach und dem concerto grosso in D von Händel auch zwei selten gehörte Werke von Meistern des 16. Jahrhunderts. Zu einem musikalischen Erlebnis wurde dieser Abend durch die Gewinnung des Thomasorganisten Günther Ramin, der David auf dem prächtigen Neupert-Cembalo sich als feinsinniger, durchgeistigter Künstler von großem Ausmaß erwies und mit dem lebhaften Wunsche, ihn auch einmal an der Orgel zu hören, die Sehnsucht Bambergs nach Schaffung eines eigenen Konzertsaales mit Konzertorgel wieder einmal wach werden ließ. *Franz Berthold.*

*

Basel. Noch immer steht unsere Stadt unter dem Eindruck des Todes von Hermann Suter — er hat eine große Lücke hinterlassen, die vollwertig auszufüllen schwer fallen wird. Die neugegründete Gesellschaft für Kammermusik, die Allgemeine Musikgesellschaft sowie der Gesangverein und die Liedertafel haben denn auch ihre ersten Konzerte dieser Saison seinem Andenken gewidmet. So war es denn möglich, binnen weniger Tage wenigstens im Auszug einen Ueberblick zu gewinnen über Suters der Zahl nach nicht sehr großes, dem Gehalt nach um so wertvolleres Musikschaffen. Von seiner Kammermusik kamen das II. Quartett Op. 10 und das Streichsextett Op. 18 zu Gehör, wobei das neue Basler Streichquartett, beim Sextett ergänzt durch F. Abel und C. Morini, sich bereits als vollwertiges Ensemble erwies; dazwischen gestaltete Ilona Durigo in ihrer souveränen Art die ihr gewidmeten Lieder Op. 22. Gleichfalls Lieder und Duette, Op. 8 und Op. 15, brachte das erste Sinfoniekonzert, von Maria Philippi und Felix Löffel interpretiert; den Höhepunkt aber bildete das von Fritz Hirt unübertrefflich gespielte Violinkonzert (A dur), sicher mit eines der reichsten der Suterschen Werke. Das Konzert wurde eingeleitet von der Sonatina aus dem Actus tragicus von Bach, stehend vom Orchester gespielt und stehend vom Publikum angehört; den Ausklang dieses ergreifenden Aktes der Pietät machte Strauß' Tod und Verklärung. Gleichfalls ganz im Geiste des Verstorbenen stand die Aufführung der „Laudi", über deren Qualität wohl kaum mehr ein Wort braucht gesagt zu werden: Hans Münch als überlegener Dirigent, Adelheid La Roche, Maria Philippi, Ernest Bauer und Felix Löffel als treffliche Solisten, die Chöre des Gesangvereins und der Liedertafel, nicht zu vergessen das Orchester der A.M.G., sie alle sorgten für eine vorzügliche Wiedergabe. — Ueber Suters Nachfolge ist vorläufig noch nichts entschieden: für die kommende Saison werden wir in jedem Konzert einen Gastdirigenten haben, von denen ein Teil auf Engagement dirigieren werden. Es sind vorgesehen: Hans Münch, Fritz Hirt, Gottfried Becker (alle aus Basel), Edwin Fischer (Berlin), Karl Heinrich David (Zürich) und Othmar Schoeck (Zürich); des weiteren werden wir Emil Bohnke (Berlin), Franz v. Hoeßlin (Barmen-Elberfeld) und Siegmund v. Hausegger (München) zu hören bekommen. — Am Basler Konservatorium hat es durch den Rücktritt von Prof. Rehberg als Direktor gleichfalls eine Verschiebung gegeben; auch er ist vorläufig noch nicht ersetzt, doch ist als erster Klavierlehrer Bruno Maischhofer, der sich bereits durch einen Klavierabend vorteilhaft eingeführt hat, gewählt worden. — Rein nur eine Formsache war die Ernennung von Dr. Oskar Wälterlin zum Direktor des Stadttheaters, da Wälterlin die künstlerische Oberleitung dieses Institutes längst inne hatte. Erfreulich die Tatsache, daß der Durchschnitt unserer Theatersänger dieses Jahr auf recht hohem Niveau steht, was vor allem eine in allen Teilen hervorragende Aufführung des „Rosenkavaliers" gezeigt hat. Einen interessanten Versuch bedeuteten die sehr modern gehaltenen Bühnenbilder von Paul Artaria bei einer Neuinszenierung der „Zauberflöte". Endlich sei der Wiedergaben der sich immer noch als lebensfrisch erweisenden „Zampa" von Hérold und der „Serva Padrona" von Pergolesi gedacht. *Hans Ehinger.*

*

Brünn. Zum Beschlusse der vergangenen Saison wurde im Theater G. Bizets Einakter „Djamileh" und J. Bittners Oper „Das höllisch Gold" zur Wiedergabe gebracht. So fein und intim das Werk von Bizet wirkte, so grob und ungeschlacht stellte sich die nur als Melodiekonglomerat zu wertende, vom Publikum und Presse abgelehnte Schöpfung Bittners dar. — Die Philharmoniker, unter der Leitung Zd. Mihálovits, luden zu ihrem letzten Konzert Marteau zu Gast. Daß dieser früher so ausgezeichnete Künstler in Dvoráks Violinkonzert und fünf von ihm vollkommen „daneben" komponierten Violinstudien Op. 25 derart enttäuschen konnte, hätte wohl kein Konzertbesucher vorausgesetzt. Einigermaßen Entschädigung boten die neben diesen Solonummern zu Gehör gebrachte Oberon-Ouvertüre und R. Straußens „Tod und Verklärung". Das erste Werk wurde gut gespielt, das letztere litt an namhaften Dehnungen, für die der Dirigent verantwortlich zu machen ist. An Solokonzerten ist nur jenes von P. Casals hervorzuheben; der Künstler spielte zwar wundervoll, hatte aber fast lauter Cellobearbeitungen aufs Programm gesetzt, was einigermaßen befremdete. Ueber das letzte Musikvereinskonzert will ich nur ganz kurz berichten, daß es unter Heideggers Leitung eine im Tempo völlig vergriffene Haydn-Sinfonie, die durch den Dirigenten ins Maßlose zerzogene III. Sinfonie von Bruckner und das mangelhaft einstudierte „Triumphlied" von Brahms zur Wiedergabe brachte — Die neue Saison wurde im Theater (in dem fast alle Solokräfte erneuert wurden) recht vielverheißend begonnen. Janáceks ganz im Mussorgskischen Geiste gehaltene, sehr wirkungsvolle Erstlingsoper „Jenufa", Verdis schwache Oper „Die Macht des Schicksals" und einige glücklich gewählte Neueinstudierungen von Bühnenwerken eröffneten das Spieljahr. — Aus der Reihe der Konzertveranstaltungen ist ein sehr gelungenes philharmonisches Konzert unter Prof. Reichweins Leitung zu nennen, das u. a. neben der dritten Leonoren-Ouvertüre eine vortreffliche Interpretation von Bruckners

IV. Sinfonie brachte. Ferner ist der Besuch der Berliner Singakademie zu erwähnen, der eine restlos befriedigende Wiedergabe von Händels „Israel in Aegypten“ zu danken ist. — Nicht vergessen sei noch eine Aufführung von Smetanas Orchesterzyklus „Mein Vaterland“ durch eine aus mehr als 70 guten Dilettanten bestehende tschechische Orchestervereinigung unter der verdienst- und temperamentvollen Leitung Dr. Vl. Helferts. Daß die Darbietung noch keine völlig ausgereifte war, läßt sich auf die Umstände zurückführen, daß das Orchester noch nicht imstande war, den Interpretationen seines Dirigenten zu folgen und daß Holz- und Blechbläser sich ihrer schweren Aufgabe noch nicht gewachsen zeigten. *Br. Weigl.*

*

Freiburg i. B. Die Oper eröffnete die Spielzeit in frischem Anlauf; wohlgelungene Vorstellungen wie Postillon, Wildschütz, Hugenotten (Kapellmeister Fried) und die unter Lindemanns Leitung stilgemäß und sehr eindrucksvoll verlaufende Erstaufführung von Händels „Julius Cäsar“ stellten auch die neuen Kräfte größtenteils vorteilhaft heraus: die vortreffliche Koloratursängerin Th. v. Lemheny, den Heldentenor Jank-Hoffmann, mit tadelloser Belcanto-Schulung ausgerüstet, die ihm auch jedes Piano ermöglicht, den Baritonisten E. Fuchs, die jugendliche Steffi Domes, die in der Händel-Oper als Kleopatra gewandt debütierte. Weniger zeigte sie sich der weiblichen Hauptrolle in Verdis „Macht des Schicksals“ gewachsen. Diese dem „Maskenball“ nahestehende Oper weist neben lang sich hinziehenden Teilen große Schönheiten auf, die Herzfelds Leitung herauszuheben sich bemühte. Einen Gewinn bedeutet zweifellos die Verpflichtung des Regisseurs A. Schneider aus Aachen, unverkennbar künstlerisch geschult. — Ein Bach-Beethoven-Brahms-Abend leitete die Sinfoniekonzerte ein mit Johannes Hobohm aus München als Solisten, der in Brahms' zweitem Klavierkonzert namentlich der Lyrik reichen Ausdruck zu verleihen wußte. Harms brachte ein Konzert des Berliner Domchors mit der vielversprechenden Basler Geigerin E. Popp, den Geiger Szigeti, einen Beethoven-Abend Elly Neys. Werke Cherubinis hatte der Männergesangverein unter Max Albrechts Leitung für ein Allerseelenkonzert gewählt, außer dem Requiem in d moll erstmalig in Deutschland Salutaris hostia für Männerstimmen, Fagott, Cello und Orgel und die Orchesterstücke „Trauermarsch“ und die bei des Meisters Beisetzung gespielte „Totenklage um einen gefallenen Helden“, Kompositionen, die Cherubinis Größe in Tonsatz und Klangschönheit, aber auch einen gewissen Mangel an Tiefe erkennen ließen. Dr. *Sexauer.*

*

Kaiserslautern. Der Konzertwinter setzte verheißungsvoll ein. Namentlich versprechen die vorliegenden Programme der sechs Konzerte des Philharmonischen Orchestervereins der Pfalz, dessen ausführendes Organ das Landessinfonieorchester unter Ernst Böhe ist, ganz hervorragende Darbietungen, wie sie nur Großstädte aufzuweisen haben. Im ersten Böhe-Konzert hörten wir außer der Sinfonie in G dur (mit dem Paukenschlag) von Haydn und der Ballettsuite von Reger (die übrigens Dr. Müller-Prem vorher schon gebracht hatte) das Brahmssche Violinkonzert, von Prof. Kulenkampf (Berlin) vorgetragen, und zwar geradezu vorbildlich in kristallner Klarheit und überlegener Technik. Daß das Orchester unter Böhe nach wie vor auf der Höhe steht, ist selbstverständlich. Auch unser hiesiges städtisches Orchester unter Dr. Müller-Prem gibt nur sein Bestes. Er ist ein Erzieher, der jeden Stil meistert, und bei jedem neuen Konzert ist festzustellen, daß das Orchester an Klangschönheit gewinnt, was auch wieder für die Oper von Vorteil ist. Wenn die Donna Diana-Ouvertüre von Reznicek so subtil und technisch einwandfrei gespielt wird, wie am ersten volkstümlichen Abend, so ist das Beweis genug von der Leistungsfähigkeit des Tonkörpers. Durch Heranziehung einheimischer Kräfte ist es möglich gewesen, das Violinkonzert von Tschaikowsky durch Konzertmeister Krauß und die Burleske für Klavier und Orchester von Strauß durch den Direktor des hiesigen Konservatoriums, Joh. Hautz, zu hören. Beide Künstler ernteten größte Anerkennung. — Im Stadttheater wurden „Bajazzo“ und „Siegfried“ neu einstudiert herausgebracht. Unser Tenor Trautner zeigte als Jung-Siegfried schöne Momente. Als Erstaufführungen sind zu buchen die köstliche Parodie Arlecchino von Busoni, die ausnehmend gefiel, und „Esther“ von Mattausch, der schon mit seiner Graziella zu Worte gekommen war. Einen Jos.-Haas-Abend gab Krehbiel in der Apostelkirche mit der Deutschen Singmesse als Hauptwerk, die bei guter Wiedergabe grandiosen Eindruck hinterließ. Bei den Aufführungen der Jahreszeiten durch den Volkschor unter Musikdirektor Geiger und des Requiems von Sgambati durch den Philharmonischen Verein unter Musikdirektor Pfeiffer ist in beiden Fällen die Ausführung und Aufnahme zu rühmen. Einen außergewöhnlichen Erfolg gab es bei dem Auftreten des Geigers Vasa Prihoda mit seinem Begleiter Ch. Cerné. *Karl Wüst.*

*

Krefeld. Die ersten Konzerte des Winters brachten vom künstlerischen Standpunkt aus eine günstige Ausbeute Die Besucherzahl weist indessen, wie überall, einen Rückgang auf. Die Konzertgesellschaft, das Rückgrat unseres Musiklebens, fand glücklicherweise im Stadtverordnetenkollegium verständnisvolle Unterstützung, sonst wäre ihre Existenz sehr in Frage gestellt worden. Ihr erstes Konzert gedachte zunächst des 100. Todestages Karl Maria von Webers, und zwar folgte auf die Oberon-Ouvertüre eine Arie der Clarissa aus der erst von Mahler vollendeten komischen Oper Webers „Die drei Pintos“. Das „Neue Federspiel“ von W. und B. Braunfels erwies sich als nur bescheidenes Opus (Rose Walter aus Berlin als Solistin), und eine impressionistische „Frühlingsrhapsodie“ für Orchester des Parisers E. D. Inghelbrecht ließ zwar das Orchester in allen erdenklichen Farben und in sensiblen Stimmungen erschillern, vermochte aber — trotz der trefflichen und hingebenden Ausführung unter Generalmusikdirektor Dr. R. Siegel — das Publikum nicht im geringsten zu erwärmen. So wurde denn Tschaikowskys Vierte Sinfonie in f moll zum Höhepunkt des Abends. — Das erste städtische Sinfoniekonzert ließ Beethoven mit seinen drei ersten Sinfonien zu Wort kommen. Dr. Siegel unterstrich dabei außerordentlich den großen Abstand zwischen den beiden ersten Sinfonien und der sie überragenden Eroica. — Ein prachtvoll verlaufenes a cappella-Konzert des Lehrer- und Lehrerinnengesangvereins (Studienrat H. Langer) führte in meisterlicher Abrundung Chöre lebender Tonsetzer vor, so von R. Wetz, H. Unger, E. Lendvai und H. Kaminski. Die Frankfurter Altistin H. von Buttler ersang sich als Gast mit Liedern von R. Wetz, E. Bloch und M. Moussorgsky namentlich durch ihren vollendeten Vortrag einen starken Erfolg. — Das einheimische Peter-Quartett erfreute seine erlesene Gemeinde mit der feinsinnigen Wiedergabe je eines Haydn-, Mozart- und Brahms-Quartetts. — Der als Gast erschienene Münchner Domchor sang unter der überragenden Leitung des Domkapellmeisters Prof. L. Berberich altklassische a cappella-Chöre in Vollendung. Der Programmaufbau „Das Kirchenjahr in Tönen“ schuf bei der klanglichen Einförmigkeit eine inhaltliche Steigerung. — Der Krefelder Männerchor baute sein Herbstkonzert in jeder Hinsicht zu einem vorbildlichen Männergesangskonzert aus. Joh. Zey hatte jeden Renommierchor und jeden Liedertafelanklang glücklich vermieden. Die Mitwirkung des hochwertigen Geigensolisten Fr. Peter steigerte zudem den ernsthaften Eindruck des Ganzen. — Die Oper des Stadttheaters hat in diesem Jahr bis jetzt bedeutend größeren Zuspruch gefunden als im vergangenen Winter. Eine geschickte Finanzpolitik erhöhte die Anzahl der Abonnenten auf das Anderthalbfache. Die bisherigen Aufführungen waren nicht zahlreich, dafür aber künstlerisch zu schätzen. Auf „Rheingold“ folgten „Barbier“, „Aida“, „Die toten Augen“, „Waffenschmied“ und als Operette „Zigeunerbaron“. — Intendant: Ernst Martin; Oberspielleiter: Theo Werner; Kapellmeister: Operndirektor Franz Rau, Dr. Fritz Cecerle, Dr. Hans Paulig, Willi Bunten.

*

Nürnberg. Das Bild dieses Konzertwinters in seinem bisherigen Verlauf ist im wesentlichen dasselbe wie das der vergangenen Jahre: Wenig auswärtige Solisten mit großem Namen, dafür um so regere Tätigkeit im eigenen Lager. Und — was besonders erfreulich ist — Wiederaufnahme des rühmlichen Beginnens, große auswärtige Chorvereinigungen zu berufen. Die Konzertdirektion „Intra“ hatte den Wagemut, den Berliner Domchor und die Thomaner zu verpflichten, und hatte damit einen großen Erfolg. Die alte, ehrwürdige Lorenzkirche war in beiden Konzerten übervoll. Die beiden langjährigen Führer, Rüdel und Straube, führten auch hier ihre jugendlichen Sänger zu vollem Siege. Der Hamburger Lehrergesangverein, der sich unter der Leitung von Papst

als ein trefflich disziplinierter Chor erwies, führte uns die hochwertige Sopranistin M. Pos-Carloforti zu. Unter den einheimischen Chorvereinigungen ragte der Lehrergesangverein hervor, der unter Fr. Binder mit allerdings nur teilweise zureichenden Solisten das Sutersche, starke Zündkraft erzeugende große Chorwerk „Le Laudi" brachte. Den 50. Konzertabend feierte der angesehene Hardörfer-Chor, der sich dazu den Kammersänger Ludwig Heß und G. v. Keußler (Gesangsszene „Der alte Herd") verschrieben hatte. Besonders eindrucksvoll gestaltete sich der Abend durch die Aufführung der „Deutschen Singmesse" von Joseph Haas (in Anwesenheit des Komponisten). Hans Dorner, der Dirigent des klassischen Chorvereins, beging sein 25jähriges Dienstjubiläum mit einer gutgelungenen Aufführung von Händels „Salomo". Er wie die ausgezeichneten Leipziger Solisten wurden lebhaft gefeiert. — In den beiden ersten Sinfoniekonzerten des Philharmonischen Vereins hatte Gen.-Md. Wendel die musikalische Leitung, der u. a. mit dem von tiefgründiger Auffassung zeugenden „Sinfonischen Prolog" von Max Reger und der „Ersten" von Brahms bedeutenden Erfolg erzielte. Konzertmeister Lenzewski (Nürnberg) bekundete als Solist achtunggebietende Geigenkultur (concerto gregoriano von Respighi). Die städtischen Sinfonie- und Volkskonzerte unter August Scharrer erfreuen sich dauernd eines regen Besuches. — Der Geiger Max Menge konnte mit dem allerdings undankbaren Passacaglia-Konzert von Koeßler die an ihn geknüpften Erwartungen nicht erfüllen. Besser gefiel der tüchtige Hans Meyer, Nürnberg (Joachim: Variationen). Das Nürnberger Trio erfreute durch eine stilreine Wiedergabe eines Brahms- und Schubert-Trios. — Bedeutende Kunst bot auch diesmal wieder der Privatmusikverein mit der Berufung Edwin Fischers (Beethoven-Abend) und des Rosé-Quartetts. Die vortreffliche Koloratursängerin R. Gras-Ulrich, die einen Lieder- und Arienabend gab, stellte ihre schöne Kunst u. a. in den Dienst hochwertiger moderner Werke von (dem mitwirkenden) W. Moldenhauer und W. v. Baußnern. Die Fürther Altistin Emma Herrenberger konnte an einem eigenen Abend ebenfalls von beachtenswerten gesanglichen Gaben erzeugen. Ein Konzert des Reichsverbands deutscher Tonkünstler (Ortsgruppe Nürnberg) brachte beachtenswerte Kunst einiger Mitglieder. Den Schluß dieses Konzertberichtes mag die Feststellung der noch jetzt nachhallenden Eindrücke über die Kunst des Meistergeigers Vecsey bilden. — Von der Oper ist — wenn man zuerst das Negative in Betracht zieht — zu berichten, daß sie zu wenig Neues bringt. Uraufführungen werden bei uns immer seltener, bei den Erstaufführungen handelt es sich meist um ältere Opern, und die moderne Opernliteratur findet herzlich wenig Beachtung. Doch muß man andererseits anerkennen, daß die Aufführungen mit äußerster Sorgfalt vorbereitet werden. Auch ist durch Sänger wie A. Harbich, G. Wieter, den neuen Heldentenor Fr. Gruber, K. Kamann, L. Pierot und den neuen Bariton J. Prohaska, ferner durch die Sängerinnen S. Wolf, L. Löffler-Scheyer, M. Ziegler u. a. ein meist sehr erfreuliches Niveau der Aufführungen gewährleistet. Hinsichtlich der Leistungsfähigkeit einiger neuer Kräfte, wie G. Visser, K. Herden und Fr. Klink läßt sich ein, völlig gefestigtes Urteil noch nicht bilden. Unter den bisherigen Aufführungen ragen Rheingold, Walküre, Aida und Die Macht des Schicksals besonders hervor. Ueber letztere wird noch an anderer Stelle berichtet werden. Ein wenig erfreuliches Zeichen des herrschenden Kunstgeschmackes ist der rege Besuch der allerdings tadellos einstudierten „Afrikanerin", wenn man auch andererseits zugeben muß, daß durch solche Kassenerfolge die Möglichkeit gegeben ist, sich hochwertigerer Kunst zuzuwenden. Von den leitenden Kräften wirken an erster Stelle auch weiterhin mit sehr gutem Erfolge Kapellmeister B. Wetzelsberger und Dr. P. Grüder (Regie). Auch in den Chor- und Tanzleistungen, ebenso in der Kunst des Bühnenbildes (Karl Gröning) ist ein Aufschwung bemerkbar. *Erich Rhode.*

*

Zeitz. Die Eröffnung der diesjährigen Konzertsaison geschah seitens der „Freien Volksbühne" durch einen vom Schachtebeck - Streichquartett aus Leipzig ausgeführten Kammermusikabend mit Kompositionen von Haydn, Beethoven und Dvorák. Ausgezeichnete Aufführungen wurden vom Konzertverein geboten: ein Kirchenkonzert des Berliner Domchores, sowie ein Violinabend von Hans Bassermann. Ueber die Leistungen des Berliner Domchores herrschte wohl nur eine Stimme der Anerkennung; solch vorbildlichen a cappella-Gesang haben wir hier lange nicht vernommen. Desgleichen aber auch nicht ein so abgeklärtes, seelenvolles Violinspiel wie dasjenige von Bassermann. Als ein Ereignis besonderer Art ist der von der hiesigen Singakademie unter Mitwirkung des verstärkten städtischen Orchesters veranstaltete Max Reger-Abend zu bezeichnen. Er bedeutete auf alle Fälle ein Wagnis und war, wenn auch nicht in allen Einzelheiten gelungen, doch eine Tat, die in der Musikpflege unserer Stadt einen Markstein bedeutet. Erstaunlich war, was der junge talentvolle Kapellmeister Ernst Glück aus Leipzig als Dirigent der Aufführung aus Chor und Orchester herauszuholen verstand, zumal ihm nur verhältnismäßig wenige Proben vergönnt waren. Erfreulicherweise hat Regers Kunst auch in Zeitz Boden gewonnen und sich eine aufnahmefähige Gemeinde erobert. *Rudolf Winter.*

KLEINE MUSIKBERICHTE

Bamberg. Am hiesigen Stadttheater erfuhr die bislang fast unbekannte komische Oper von Friedr. von Flotow „Fatme" in der Neubearbeitung von Dr. Benno Bardi eine erfolgreiche Erstaufführung unter Paul Heller als musikalischem und Hans Fiala als szenischem Leiter. — Ein Antrag des Stadtrates Kraus auf Reduzierung des städtischen Theaterzuschusses scheiterte erfreulicherweise an dem verständnisvollen Einspruch des Bürgermeisters Weegmann und der übrigen Stadträte. *Bth.*

BESPRECHUNGEN

Bücher

Richard Wagner und seine erste Elisabeth: 1. Teil: R. Wagners Beziehungen zur Familie seines Bruders Albert, von Dr. Julius Kapp; 2. Teil: Johanna Jachmann-Wagner; ein Lebensbild, von Hans Jachmann. Dom-Verlag, Berlin.

Anläßlich der 100. Wiederkehr des Geburtstages von Johanna Wagner macht ihr Sohn Hans Jachmann in Verbindung mit dem bekannten Wagner-Forscher Dr. Julius Kapp den Schatz von Erinnerungen zugänglich, den die Familie Jachmann getreulich bewahrt. Unter den Berühmtheiten der Bühne steht die Nichte Richard Wagners an Eigenart der Begabung und Entwicklung wie durch Merkwürdigkeit des Schicksals in der vordersten Reihe. Strahlte doch ihr Name im doppelten Leuchtfeuer einer ebenso herrlichen Schauspiel- wie Gesangskunst. Zuerst Schauspielerin, dann Sängerin, dann auf Grund heldenhafter zeitiger Entsagung wiederum dem Schauspiel, besonders klassischer Prägung zugewandt, lebte sie, um einen griechischen Ausdruck zu gebrauchen, wirklich „auf den Höhen des Lebens". Ihr Ruhm war aber kaum größer als ihre Beliebtheit. Denn wer sie kannte, wurde ihres liebenswerten Charakters inne. Durch eine merkwürdige Verkettung der Umstände ist sie — gewiß eine bezeichnende Fügung — von einem preußischen Landrate heimgeführt worden, und diese Ehe war beiden Teilen eine Quelle edelsten Glückes. Mit treuer Sorgfalt beschreibt nun der Sohn den ganzen Lebensweg der gefeierten Künstlerin. Es sind nicht bloß die persönlichen Züge, die unsere Teilnahme fesseln — wie ihre in Paris sich betonende deutsche Art, oder ihre Vorliebe für die Natur, für die Blumen in Wald und Feld —, sondern ein Stück deutscher Bühnengeschichte, deutschen Geisteslebens entrollt sich dem Leser, der Jachmanns Ausführungen folgt. Die wesentlichste Berührung dieses reichbewegten Lebens bleibt natürlich die mit ihrem Heim Richard Wagner, der sie 1844 nach Dresden holte. Dort hat sich Johanna Wagner unter steter Führung des Musikdramatikers zur herrlichen Sängerin entwickelt, die ihres Eindrucks sicher sein konnte. Sie sang als erste die Elisabeth im Tannhäuser. Kenner, die mehr als ein Menschenalter überblickten, haben versichert, daß ihre Leistung von keiner Nachfolgerin überboten oder erreicht wurde. Kein Wunder, daß Richard Wagner gerade auf diese Sängerin stolze Hoffnungen setzte. Doch die Revolution von 1849 zog einen Trennungsstrich durch beider Welt- und Lebensanschauungen, und wenn auch die Beziehungen freundlich und versöhnlich ausklangen — Johanna wirkte 1872 bei Beethovens Neunter und 1876 bei den Bayreuther Festspielen mit — so mochte es der Meister doch als echtes tragisches

Geschick empfinden, daß sich ihm die hochbegabte Nichte gerade zur Zeit des Aufstiegs und schwersten Ringens nicht im erwünschten Maße zur Verfügung stellte. Dadurch daß Dr. Kapp nun in der Lage ist, den gesamten noch nicht veröffentlichten Briefwechsel R. Wagners mit Johanna vorzulegen — dazu kommen Briefe von seiten Cosima Wagners, und ferner bedeutsame Stellen, die bisher in den Briefen an Uhlig fehlten — dadurch wird der Leser in Stand gesetzt, jenen Beziehungen zwischen Tondichter und Darstellerin wie einem spannenden Drama zu folgen. Einer der schönsten Briefe, die der Meister überhaupt je geschrieben, ist der vom 3. Juni 1857. Auch das Verhältnis zu seinem Bruder Albert, dem treubesorgten Vater Johannas, klärt sich in neuer Weise an Hand der beigebrachten Urkunden. Zwecks Aufhellung der umstrittenen Frage der Abstammung des Meisters selber bringt Kapp den bisher schwer zugänglichen Briefwechsel Geyers mit Wagners Mutter zur allgemeinen Kenntnis. Aus diesen Briefen erhält die Vermutung, als wäre Geyer Wagners Vater gewesen, keine Stütze. Vielmehr scheint Friedrich Wilhelm Wagners Vaterschaft sichergestellt. Aus den beigegebenen Abstammungstafeln und den überzeugenden Abbildungen geht aber zugleich auch zweifelsfrei hervor, und Kapp legt auf diese Feststellung besondern Wert: daß R. Wagner keineswegs, wie neuerdings herumgeredet wird, jüdischer Herkunft sein kann. Die Fülle neuen Stoffes verleiht der vorliegenden Erscheinung des Wagner-Schrifttums eine hervorragende Bedeutung. Der Verlag hat für eine würdige Ausstattung gesorgt. Außer dem schönen Druck sind 16 Bilder und zehn weitere Nachbildungen zu rühmen; der Einband stellt ein Schattenbild Johannas, von Emke, aus dem Jahr 1872 dar. Dr. *Karl Grunsky*.

*

Erich Langer: Des Sängers Schatzkästlein. Festreden, Ansprachen, Vorsprüche und Dichtungen von der Herrlichkeit des deutschen Lieds mit Anhang: die gebräuchlichsten musikalischen Fremdwörter. Verlag Limpert, Dresden-A.

*

Schwers & Friedland: Das Konzertbuch. Muthsche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart.

Seinen weit verbreiteten Führern durch die Oper (Storck) und durch das Schauspiel (R. Krauß) läßt der Muthsche Verlag einen Konzertführer folgen, der sich auch bald ähnlicher Beliebtheit erfreuen dürfte. Für Laien bestimmt enthält er außer knappen, aber gehaltvollen Würdigungen der bedeutendsten Komponisten kurzgefaßte formale und inhaltliche Analysen aller wichtigen, auf dem gegenwärtigen Spielplan der Sinfoniekonzerte häufiger erscheinenden Ouvertüren, Sinfonien und sinfonischen Dichtungen von Bach bis zu Reger, Busoni und Schönberg. In einem Anhang sind noch dankenswerte Charakterisierungen berühmter älterer und noch nicht allgemein bekannter neuester Komponisten enthalten, deren Werke nicht mehr oder noch nicht häufig im Konzertsall erscheinen. Ein zweiter Anhang gibt einige Erklärungen von hier in Betracht kommenden Fachausdrücken. Die Anordnung des Stoffs erfolgte nach dem historischen Gesichtspunkt und ist vorne in einem Verzeichnis übersichtlich dargestellt. Die Erklärungen sind frei von parteilicher Einseitigkeit, bringen möglichst authentisches Material, d. h. sie zitieren womöglich die Aussprüche und Programme der Komponisten selbst, geben die nötigen historischen Daten und befleißigen sich einer anschaulichen, oft dichterisch gehobenen Sprache, geben die Grundstimmung, Formverhältnisse und Besonderheiten jedes Kunstwerks gewissenhaft an, verzichten aber leider auf Notenbeispiele. Das 500 Seiten umfassende, in schmuckem Leinen sich präsentierende Buch bietet so einen zuverlässigen Berater, den man vor der Aufführung zur Orientierung befragen und nachher rekapitulierend nochmals durchlesen kann, der endlich (von seinem eigentlichen Zweck abgesehen) einen Grundriß der Geschichte des sinfonischen Schaffens darstellt. *C. Kn.*

*

Robert Forbergs Tonkunst-Kalender 1927.

Der neue Kalender aus dem Verlage Rob. Forbergs gesellt sich seinen Vorgängern ebenbürtig und wird seinen musikliebenden Besitzern durch gutgewählten Bilderschmuck und reichhaltige Anführung aller möglichen Gedenktage Freude machen.

KUNST UND KÜNSTLER

— „Die Lästerschule" von P. v. *Klenau* kommt zu Weihnachten im *Frankfurter Opernhaus* zur Uraufführung und wird dann in München, Breslau, Darmstadt, Karlsruhe, Augsburg, Osnabrück und Chemnitz in Szene gehen.

— „Jonny spielt auf" von E. *Krenek* wird von Gustav Brecher und Walter Brüggmann am 29. Januar in Leipzig zur Uraufführung gebracht.

— Die Vereinigung Darmstädter Solistinnen (Leitung Bernd Zeh) bringt im Januar 1927 in Darmstadt drei a cappella-Frauenchöre von Roderich v. Mojsisovics (Op. 73 a) aus der Handschrift zur Uraufführung.

— Der Reutlinger Madrigalchor (Leitung Ferdinand Binz, Reutlingen) hat Richard *Greß'* Madrigale Op. 25 und 27 zur erfolgreichen Uraufführung gebracht.

— Von Jón *Leifs* gelangten Bruchstücke aus seiner Musik zu dem isländischen Drama „Loftr" von Johann Sigurjonsson in Norwegen zur erfolgreichen konzertmäßigen Uraufführung.

— Ludwig *Webers* „Christgeburt" wird in diesem Winter in einer Reihe von Städten zur Aufführung gebracht werden.

— In München fand ein Konzert mit antiker griechischer, alter byzantinischer und neuer nationaler griechischer und orientalischer Musik statt; das Programm war von Konst. A. *Psachos*, Professor der griechischen Musik in Athen, zusammengestellt und bearbeitet worden.

— Lothar *Windsperger* hat eine große *Missa symphonica* für gemischten Chor, Soli, Orchester und Orgel vollendet; die Uraufführung erfolgt unter Generalmusikdirektor Weisbach in Düsseldorf Anfang nächsten Jahres.

— Von Walter *Rau* gelangen in diesem Winter in Chemnitz eine Sonate für Klarinette und Klavier (Op. 18), eine Weihnachtskantate für Violine, Klarinette, Soli, gemischten Chor und Orgel (Op. 15) und eine größere Motette für gemischten Chor zur Uraufführung.

— Hermann *Reutter* hat folgende neue Werke vollendet: sechs russische Lieder, eine Missa brevis, ein Streichquartett, vier Konzertetüden für Klavier, Konzert für Klarinette und Orchester, Tripelkonzert für Klavier, Violine, Cello und Orchester. Sämtliche Werke werden noch diesen Winter uraufgeführt in Berlin, München, Köln, Stuttgart, Paris, Prag und Zürich.

— Walter *Braunfels'* „Don-Juan-Variationen" hatten bei der Erstaufführung in Dresden unter Generalmusikdirektor Eduard Mörike (Dresdner Philharmonie) einen stürmischen Erfolg.

— Eugen *Papst* brachte in einem Sinfoniekonzert der Philharmonischen Gesellschaft in Hamburg Claude Debussys „La mer" zur erfolgreichen Erstaufführung. Im gleichen Konzert wurde Maurice Ravels „Tzigane", Konzertrhapsodie für Violine, die ebenfalls zum ersten Male zu Gehör gebracht und von dem bekannten Geiger Stephan Frenkel hervorragend gespielt wurde, begeistert aufgenommen.

— Dr. Wolfgang *Herbert* (Berlin) wurde verpflichtet, zehn Kammerorchester-Konzerte in Köln, Frankfurt a. M., München, Leipzig und Wien zu dirigieren. Solistin ist die Leipziger Pianistin Grete *Tramer*.

— Die *Olmützer Singgemeinde* brachte unter Leitung von Fritz *Weiser* eine ausgezeichnete Aufführung der Marcellus-Messe von Palestrina.

— Der Komponist Julius *Klaas* fand mit Liedern, die von Bettina Frank in einem Nürnberger Liederabend gesungen wurden, viel Beifall.

UNTERRICHTSWESEN

— Der Komponist Felix *Petyrek* wurde als Leiter der Meisterklasse für Komposition und Klavier an das staatliche Konservatorium nach *Athen* berufen.

— Otto *Keller*, der bisherige Konzertmeister vom Landesorchester in Meiningen, dem ein vorzüglicher Ruf als Solist und Pädagoge vorausgeht, wurde als Leiter einer Meisterklasse für Violinspiel an das Konservatorium für Musik in Hagen i. W. berufen.

— Das *Hochsche Konservatorium* in *Frankfurt a. M.* soll zur Staatlichen Hochschule für Musik umgewandelt werden.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke in Berlin im November.

Uraufführungen:

Ernest *Bloch:* Meditation hébraique, 3 Stücke aus jüdischem Leben für VC. und Kl. (*deutsche* Uraufführung).
Robert *Kahn:* 5 Gesänge für Frauenchor.
Hugo *Kaun:* 4 Gesänge für Frauenchor.
Ludwig *Heß:* „Mutter" für Singstimme, Streichquartett und Klavier.
W. *v. Baußnern:* Ungarische Sonate für V. und Kl. (1923), „Und unser lieben Frauen", Hymne für 4—8stimmigen gemischten a cappella-Chor mit Altsolo.
F. *de la Motte-Fouqué:* Streichquartett Op. 19, Lieder, 4 Zigeunerlieder Op. 16.
J. *Kromalicki:* 3 Impromptus für Kl. Op. 8.
Günter *Raphael:* Sonate für VC. und Kl.

Erstaufführungen:

Vittorio *Rieti:* Concerto für 5 Blasinstrumente („Neues Kammerorchester" unter Robert Heger, Wien).
C. *Rathaus:* Tanzstücke für Orchester (Staatsorchester unter Kleiber).
Max *Springer:* Tedeum für Chor und Orchester (Sinfonie-Orchester, Bruckner-Chor, Leitung Prof. F. M. Gatz).

GEDENKTAGE

— Am 21. Dezember 1826 wurde in Wien Ernst *Pauer* geboren. Seine musikalische Ausbildung erhielt er in seiner Vaterstadt durch W. A. Mozart (Sohn), Dirzka und Sechter, später durch Franz Lachner in München. Mit 21 Jahren kam er als Musikdirektor nach Mainz, wo er vier Jahre blieb und zwei Opern schrieb. Im Jahr 1851 ging er als Pianist nach London, wo er sich in der Folgezeit besonders durch historische Klavierabende bekannt machte. Ausgedehnte Kunstreisen führten ihn auf den Kontinent. 1871 wurde er an die Royal Academy, 1876 an die National training school for music, 1878 als Mitglied der musikalischen Prüfungskommission an der Universität Cambridge berufen. 1896 zog sich P. ins Privatleben auf seine Villa in Jugenheim (Hessen) zurück, wo er am 9. Mai 1905 starb. Er hinterließ Kompositionen für Orchester, Kammermusik und Klavier, instruktive Werke und eine Anzahl Neuausgaben klassischer Klaviermusik.

— Auf den 21. Dezember fällt der 100. Geburtstag von Jenny *Bürde-Ney,* der vortrefflichen Bühnensängerin (Sopran). In Graz geboren, führte sie ihre Laufbahn über Olmütz nach Prag, Lemberg, Wien, Dresden. Ausgedehnte Gastspielreisen machten ihren Namen weithin bekannt. 1867 zog sie sich von der Bühne zurück; sie starb am 17. Mai 1886 in Dresden.

— Am 21. Dezember 1826 starb in Paris Gaetano *Andreozzi.* Geboren 1763 zu Neapel, war er ein Schüler Jomellis, weshalb er auch „Jomellino" genannt wurde. Er schrieb beinahe ein halbes Hundert Opern für Italien, Madrid und Petersburg und einige Oratorien. Nach häufigem Ortswechsel ließ er sich in Neapel als Musiklehrer nieder, wo er aber schließlich in Armut geriet. Zuletzt unternahm er eine Reise nach Paris, um seine frühere Gönnerin, die Herzogin von Berry, um Hilfe anzurufen.

— Am 23. Dezember 1826 fand die deutsche Uraufführung von Webers „Oberon" in Leipzig statt.

— Am 26. Dezember 1826 wurde in Rotterdam der Violinvirtuose und Komponist Franz *Coenen* geboren. Molique und Vieuxtemps waren seine Lehrer, Konzertreisen führten ihn nach Amerika, bis er später Direktor des Konservatoriums in Amsterdam wurde. 1895 zog er sich ins Privatleben zurück; er starb am 24. Januar 1904.

TODESNACHRICHTEN

— In Berlin starb an den Folgen einer Nierenoperation Kammersänger Joseph *Schwarz* im Alter von 46 Jahren. In Riga geboren, erhielt er seine gesangliche Ausbildung bei Alexander Heinemann in Berlin. Seine Laufbahn führte ihn über Wien (Volksoper, Staatsoper) an die Berliner Staatsoper, wo er als Bel canto-Sänger (Bariton) in romanischen Opern glänzte. In den letzten Jahren war Amerika das Hauptfeld seiner künstlerischen Betätigung.

— In Wien starb, 76 Jahre alt, Jaques *Pohl,* der langjährige Regisseur am Theater an der Wien daselbst. In früheren Jahren war er als erster Bassist, später als Baß-Buffo ein angesehener Bühnensänger.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Der Dom in *Passau* wird eine neue Orgel erhalten, die mit 200 Stimmen auf 5 Manualen und 16 000 Pfeifen für die Pedale die größte Kirchenorgel der Welt sein wird. Erbauer sind Steinmeyer & Co. in Oetingen und Nürnberg.

— Für das siebente *Donaueschinger* Kammermusikfest, das im Juli nächsten Jahres stattfinden soll, können Kammermusikwerke aller Art und jeder Besetzung bis 1. Februar 1927 eingereicht werden.

— In *Paris* wurde im Luxembourg-Park ein Denkmal von Jules *Massenet* (1842—1912) errichtet, wobei Herriot die Gedenkrede hielt.

— Eine Bewegung von internationaler Bedeutung beginnt soeben das allgemeine musikalische Leben zu erfassen. Es handelt sich um die von der Firma J. Mollenhauer & Söhne, Kunstwerkstätten für Holzblasinstrumente, Fulda, in die Wege geleitete Wiedereinführung einer einheitlichen Orchesterstimmung von A = 870 Schwingungen (Pariser Kammerton), um dem nach geradezu unerträglich gewordenen In-die-Höhe-Treiben der Orchesterstimmung eine Grenze zu setzen. Wie von authentischer Seite verlautet, wird sich nunmehr auch die Kunstkommission des Völkerbundes mit dieser Angelegenheit beschäftigen.

— Der Berliner Kontrabassist *Westermann* hat ein neues Mittel erfunden, um den Klang der Celli und Kontrabässe zu veredeln, dadurch, daß der Stachel dieser Instrumente nicht mehr massiv, sondern hohl ist.

— Ein *Bund deutscher Musikerzieher* wurde anläßlich der Darmstädter Schulmusikwoche im Oktober d. J. von den aus fast allen deutschen Ländern erschienenen Beauftragten des Schulmusiklehrfaches gegründet; sein Ziel ist die einheitliche fachliche Vertretung der musikalischen Erziehung der Schule bei Korporationen, in der Oeffentlichkeit und bei Behörden. Im Besonderen will der Bund, der allen Methodenfragen gegenüber objektiv eingestellt ist, für eine natürliche Weiterentwicklung der musikalischen Erziehung im Sinne des Geistes unserer Zeit eintreten. Die Führung legte man in die Hände des bekannten Berliner Musikpädagogen Walter *Kühn;* der geschäftsführende Ausschuß hat seinen Sitz in Berlin.

— *Cherubinis* „Don Pistacchio, der dreifach Verlobte" in der textlichen Neubearbeitung von Hans Teßmer wurde vom Verlage der Universal-Edition in Wien erworben. Den Klavierauszug besorgte Ernst Meyer-Olbersleben.

— Bei C. Fischer (New York) erschien in sieben Büchern eine „Meisterschule der modernen Klaviervirtuosität" von Alberto *Jonas* unter Mitwirkung von 17 Virtuosen. Die Auslieferung für den europäischen Kontinent hat N. Simrock, G. m. b. H. (Berlin-Leipzig), übernommen.

Bezugsbedingungen

Vierteljährlich 6 Hefte mit Musik- u. Kunstbeilagen RM. 4.—. Einzelheft RM. —.80. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und die Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag einschl. Versandgebühr im Inland RM. 4.50, nach dem Ausland RM. 5.—. Postscheck-Rechnung Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart Nr. 2417.

*

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

48. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1927 Heft 7

Vom Dilettantismus der Zukunft[1]

Von WALTER ABENDROTH

Die Gegenwart, deren geistige Signatur der Antiaristokratismus ist, die Emanzipation der Masse, die Beschränkung der Autorität, das Selbstbestimmungsrecht der Unmündigen und Vielen gegenüber der bestrittenen Führerrolle der Wissenden und Wenigen, diese Gegenwart hat sich auf künstlerischem Gebiete u. a. die Apologie des Dilettantismus zur Spezialität gemacht und damit einen Zivilisationsfaktor in den Vordergrund des Interesses gerückt, der in sich ebensoviele Möglichkeiten zu kultureller Fruchtbarkeit wie zur Verproletarisierung oder Versimpelung positiven Kulturbesitzes birgt. Es ist daher an der Zeit, jenen Dilettantismus, der heute eine Kampfparole, ein Schlagwort darstellt, ein wenig schärfer zu beleuchten, als das bisher in dem leidenschaftlichen Hin und Her des Streites um sein — man muß schon sagen: Souveränitätsrecht von irgend einer Seite geschehen ist. Denn als parteiliches Idol wird das Wort von den Gegnern seiner Sache gemeinhin mit sympathieloser Kälte, von ihren Verfechtern mit Sentimentalität ausgesprochen. Aus diesem Grunde ist es nicht überflüssig, den Dilettantismus an und für sich vor ein prüfendes Auge zu stellen, wie er war, wie er ist und wie er sein soll. Sprechen wir hier also vom „Dilettantismus der Zukunft", so ist das nicht aufzufassen als angemaßte Voraussage eines kommenden Zustandes, sondern als Beschreibung der Bedingungen, die ein Dilettantismus erfüllen muß, der eine Zukunft haben will, d. h. eine Zukunft im Sinne produktiver Kulturbedeutung. —

Wir wissen, daß in früheren Zeiten, als ein eigentliches Konzertwesen noch nicht existierte, die praktische Ausübung der Musik, vor allem der Ensemble- und Orchestermusik vielfach in den Händen tüchtiger Dilettanten — zumeist Studenten — lag, die unter der Leitung eines namhaften Fachmusikers standen. Die Dirigenten dieser „Collegia musica" nahmen nach Autorität und tatsächlicher Wirkung eine Stellung ein, die am meisten derjenigen unserer heutigen Universitätsmusikdirektoren entspricht; die ausübenden Laienmusiker standen zum leitenden Fachmusiker auf alle Fälle, wenn sie es vielleicht auch nicht immer direkt waren, im Verhältnis von Lernenden zum Lehrer. Diese bescheidene — und nicht nur das, sondern: schlechtweg einzig vernünftige und zweckmäßige Einstellung, die sich auch noch lange erhielt, als ein diszipliniertes Berufsmusikerkorps bereits unter dem Schutze der Höfe zu wachsender Bedeutung gedieh, gewährleistete den künstlerischen Wert der Leistung und verhinderte das Wuchern aller jener negativen Merkmale des Laientums, welche sich später so überwiegend entwickelten und „Dilettantismus" im Munde des Fachmusikers, mit Vorliebe in der gesteigerten Form „der verfluchte Dilettantismus" zur Bezeichnung einer gefürchteten Aergerlichkeit und Widerwärtigkeit, zu einem Schimpfwort machten — *mit Recht*, wie betont sei.

Führen wir uns — im Namen der Gerechtigkeit — das Wesen dieses spezifischen „verfluchten Dilettantismus" vor, des typischen Dilettantismus der Gegenwart. Ihm fehlt vor allen Dingen das, was der alten, historischen Laienmusikerschaft ihren ernsten Sinn, ihr kulturelles Gewicht verlieh: Bescheidenheit, die der Ausdruck ist des Willens zur Unterordnung unter den Geist der Arbeitsgemeinschaft, des Willens zur Sachlichkeit, des Willens zur Disziplin. Jeder Musiker, der je mit Dilettanten arbeiten zu sollen oder zu wollen in die Lage kam, wird die folgenden Feststellungen bestätigen und die tiefe Begründetheit der daran anknüpfenden Betrachtungen würdigen.

Unter denen, die bei den besonderen Zeitverhältnissen, deren auch noch näher Erwähnung geschehen wird, für die Heranziehung zur Mitarbeiterschaft an musikalischen Veranstaltungen in Betracht kommen, begegnen einem zwei Hauptkategorien von Dilettanten; (daß es Ausnahmen und Abarten davon gibt, versteht sich von selbst). Die eine Art ist begeisterungsfähig, arbeitswillig und einer Beeinflussung im Geiste der Sachlichkeit durchaus geöffnet, aber nicht im Besitze der technischen Fertigkeiten, die vorhanden sein müssen, wenn alle anderen Tugenden kulturell nutzbar gemacht werden sollen. Die andere Art verfügt über gewisse technische Fertigkeiten, aber bei ihr liegt im Hinblick auf jene vorteilhaften Eigenschaften

[1] Vergl. hierzu u. a. „Neue Wege der Musikerziehung" von Emil Petschnig und „Die Gefährdung der musikalischen Volkserziehung" von Richard Möbius, Neue Musik-Zeitung 1926 Heft 24.

der ersten Kategorie alles im Argen. Man gestatte mir eine nur wenig karikaturistische Schilderung dieser Klasse, um die desperate Verfassung des heutigen Dilettantentums ins rechte Licht zu setzen. Zunächst ist der Vertreter dieser zweiten Kategorie zur Teilnahme an fachkundig geleiteter Studien- oder Probenarbeit nur sehr schwer oder gar nicht zu gewinnen, denn: er ist „Selbst"-Veranstalter und „Auch"-Konzertgeber. Gelingt es dennoch, einen solchen „Laienstern" für ein künstlerisch ernstgemeintes Vorhaben zu kapern, so glaubt derselbe in der Regel es seinem musikalischen Range schuldig zu sein, sich prinzipiell nur an den letzten Proben zu beteiligen, da eigentliches Studium bereits unter seiner Würde ist oder ihn langweilt, ihn, der andernorts sich gewöhnt hat, als Vomblattspieler und Allerweltskönner zu brillieren. Daß mit dem flotten Ablesen und -spielen der Noten für die Ansprüche eines besseren Berufsmusikers noch gar nichts getan ist, leuchtet nur ganz wenigen Ausnahmedilettanten ein. An einem technisch einfachen Werk etwa der vorklassischen Literatur viele Stunden lang zu feilen und zu säubern, ist nicht Sache des „routinierten" Dilettanten; solcher Arbeit bleibt er sehr bald fern mit dem stolzen Hinweis auf bewiesene und bewährte Fähigkeit, in ein oder zwei Proben „ganz andere Sachen" herunterzuspielen. Wo er sich endlich überhaupt einmal dauernder zu anderer als „solistischer" Verwendung herbeiläßt, da füllt dieser Typ die üblichen „Dilettantenorchestervereine" an, die ohne ihn nicht existieren würden, die ausnahmslos von skrupellosem Unternehmungsgeist beseelt sind, im schlechtesten Sinne vor keiner Schwierigkeit zurückschrecken und einer Beethoven-Sinfonie z. B. gelegentlich nicht mehr, unter Umständen sogar weniger Probezeit widmen, als ein gutes Berufsorchester. Mit den Resultaten solchen Verfahrens ist dieser Typ des eigentlichen „Orchestervereinsmitgliedes" jederzeit unbedingt zufrieden; denn qualitative Unterschiedenheit in anderem als im Sinne manueller Fixigkeit ist ihm praktisch nicht klar zu machen. Letztere, zumal in ihrer Spezialisierung als Tempoverjagung (auch in langsamen Sätzen) gilt ihm als Maßstab für musikalische Potenz, und Max Steinitzers humorvolle Anekdote von dem Provinzspießer, der die Nase über einen berühmten Pianisten rümpft, weil er selbst die von jenem gehörte Sonate noch erheblich schneller spielen könne (was er beweist!), ist leider kein ausgedachter Einzelfall, sondern ein Schulbeispiel für die arrogante Unbelehrbarkeit des „verfluchten Dilettanten" der zweiten Kategorie. Eine tiefgreifende *geistige Umstellung* ist vonnöten, Erweckung und Schulung der *Liebe zur Sache* unter Hintansetzung persönlicher Eitelkeit, die notabene entgegen landläufigem Redegebrauch beim Dilettanten durchweg stärker ausgebildet und empfindlicher veranlagt ist, als beim viel sachlicher gesonnenen Berufskünstler. Kein Musiker von Profession, der es nicht erlebt hat, macht sich eine Vorstellung von der läppischen Koketterie, die allein bei Einteilung der ersten und zweiten Violinen die sachlichen Dispositionen des Dirigenten erschwert; gar nicht zu reden von dem Arsenal von diplomatischen Künsten, das er verbrauchen muß, um die Wunden gekränkten Selbstbewußtseins zu balsamieren, wenn er sich genötigt sieht, Einzelleistungen zu korrigieren. Es ist keine Verleumdung, wenn man behauptet, daß die Ansprüche, die der Dilettant (und die Dilettantin) in dieser Hinsicht an den Dirigenten stellt, weit über das Maß normaler Höflichkeit hinausgehen; das beweisen manche markante Fälle, in denen der Austausch der Liebenswürdigkeiten zu den seltsamsten Steigerungen aufblühte, die es unter Umständen bis zu gerichtlichen Nachspielen brachten.... Solcher Art auf der Grundlage persönlichster „Verehrung" aufgebaut sind meistenteils diejenigen Ensemblevereinigungen, deren die Mitglieder — besonders die weiblichen — noch nach Jahren mit Enthusiasmus gedenken. Der Nachweis dieses Faktums gehört nicht hierher, wo es nicht auf den Skandal ankommt; es wäre aber falsch und ungerecht, es mit Stillschweigen zu übergehen. Zur Beruhigung der Gemüter möchte ich indessen nicht unterlassen, einzuräumen, daß ich in diesem Augenblicke von Laienensembles aller Art spreche, nicht *nur* von musikalischen, wenn schon *auch* von solchen. — Der Laie muß sich wieder daran gewöhnen, das „Niveau" des Genusses kultureller Güter nach dem Geiste der gepflegten *Arbeit* einzuschätzen, anstatt nach der Unterhaltsamkeit der gebotenen Zerstreuung. *Ein musikalisches Ensemble hat sich als kulturelle Arbeitsgemeinschaft anzusehen.* Man wende nicht ein: dazu sei der moderne Mensch zu ermüdet, wenn er die Strapazen des Tages hinter sich habe; das gilt nur von einer bestimmten Klasse von Angehörigen „ausgebeuteter" Berufe wie Arbeiter und Angestellte; was die sogenannten „Mitglieder der Gesellschaft" betrifft, aus denen sich der größte Teil von musikalischen Vereinigungen rekrutiert, so ist es bewunderungswürdig, für wieviel andere, weit anstrengendere Dinge diese „modernen Menschen" nach dem Tagesdienst noch Energie, Konzentration und vollendete Sachlichkeit aufbringen; Dinge, die nicht als Gegengabe für die ihnen gewidmete Kraft so positive Aufbauwerte vermitteln, wie ein liebevoll studiertes Meisterwerk der Musik. (Ich schweige ganz von der strapaziösen, zeit- und geistraubenden Marotte des Kreuzworträtsels.) *Umstellung*, wie gesagt, ist un-

umgänglich, sofern wir noch etwas vom Dilettantismus erwarten wollen; eine so radikale Umstellung, daß sie eine Aufgabe für Generationen darstellt. Sie allein ist imstande, auch das *Verhältnis von zeitgenössischer Produktion und Dilettantismus* zu einem gesunden umzuwandeln. Die zurzeit schier unüberbrückbare Kluft zwischen der Mentalität der musikliebenden, musiktreibenden Allgemeinheit, der Laienwelt und sowohl den aktuellen Problemen als auch den realen Erzeugnissen der lebenden Komponisten hat etwas anders geartete Ursachen, als gewisse Populartheoretiker meinen, denen diese Kluft Anlaß bietet zu melodramatischen Tiraden gegen die volksfeindlichen Künstler, die „wieder einfacher schreiben" sollten, um „anstatt leerer Artistik wahre Kunst" zu produzieren. Derartige Redensarten beruhen immer auf falsch ausgelegten richtigen Beobachtungen. Gewiß gibt es eine Art Berufskünstler, deren artistisches Talent das geistige überwiegt, in schlechtem Sinne moderne Menschen, die den Versuch machen, Intuition durch Maschinerie zu ersetzen, Homunculusnaturen. Allein es ist ebenso billig wie irrtümlich, eine modische *Spielart* für die überzeitliche *Art* zu setzen, welch letztere entscheidend bleibt, wenn selbst ihr offizieller Kulturbörsenkurswert momentan hinter demjenigen ersterer zurücksteht. Seitdem der Dilettantismus hinter der Zeit zurückgeblieben ist, den Faden verloren hat, der für ihn bei Beethoven, allenfalls Brahms, abreißt, ist „moderne Musik" für ihn ein immer nebuloserer Begriff geworden, innerhalb dessen er keine Differenzierungen mehr erkennt. Die organisch-fortschrittliche, gesund evolutionistische Produktion, deren technische Schwierigkeiten, wie es in der Natur der Sache liegt, anhaltend wachsen, kann dieserhalb auch in den tüchtigsten Dilettantenkreisen keinen Boden mehr finden. Wie das wirkliche innige Vertrautsein der Oeffentlichkeit mit z. B. selbst den Wagnerschen Musikdramen durch die „Kammer" ging mittels der Auszüge und Kommentare, so führt überhaupt der Weg zum Verständnis des musikalischen Zeitstiles über die Kammermusik. Muß nun sogar diese wegen der Unmöglichkeit ihrer Bewältigung durch Laienhände in den Konzertsaal auswandern — was anders könnte die Folge sein, als der Zustand, den wir jetzt haben? Kultur hört auf, Volkseigenschaft zu sein, sie wird ein Berufszweig neben anderen, die nichts mit ihr zu tun haben. Aber die oben zitierte Forderung bestimmter Regenerationsapostel ist denn doch zu hilflos, um höheren als Kuriositätswert beanspruchen zu dürfen. Das Uebel sollte nicht durch Erhebung des tieferen Niveaus geheilt werden, sondern durch Erniedrigung des höheren? Volkstümlich, wahr, echt, ehrlich und wertvoll wäre nur eine Kunst, deren technischer Charakter simpel genug, um jedem Durchschnittsstümper erreichbar zu sein? Bekämpfung der Degeneration durch Bekämpfung der naturgewollten Entwickelung zur Verfeinerung, Verkomplizierung (= potentieller Steigerung) und Bereicherung: das ist die geistloseste Möglichkeit von Regeneration. Dagegen protestieren wir aus zweierlei Gründen: einmal, weil gesunde Vernunft und gesunde Vitalität sich sträubt, ein Gebot zu akzeptieren, welches die Potenz beschränken, die Impotenz protegieren will; zweitens: weil auf diesem Wege ausgerechnet das vermieden, umgangen wird, worauf es ankommt: jene Umstellung der Gesinnung, jene Besinnung auf den Geist tätigen Kulturwillens. *Es handelt sich mithin darum: die technischen Fähigkeiten des Durchschnittsdilettantismus den Anforderungen der Zeit anzunähern.* Wie die Umstände liegen, ist das natürlicherweise nicht von heute auf morgen zu bewerkstelligen. Mit einer partiellen, musikpädagogischen Umorientierung ist nichts geholfen: das große Gespenst der Gegenwart, das die besten Wünsche und Absichten überschattet, das *Zeitproblem* weicht nur durchgreifenden Veränderungen, wie sie einer allgemeinen geistigen Selbstbesinnung entsprechen würden. Da zeigte sich sonach zuerst die Notwendigkeit einer *grundlegenden Reform der landesüblichen, staatsschulmäßigen Pädagogik überhaupt.* Die folgenden Erörterungen darüber, wie das ungefähr vorstellbar wäre, wollen nicht als unmittelbar zu diskutierende Vorschläge verstanden sein, die von einer gewissen Sorte Durchschnittspraktiker voreilig und kostenlos als utopisch bezeichnet werden könnten, sie wollen vielmehr auf *prinzipielle Anschauungen* hinweisen, welche zwar nicht von einem Tag zum anderen allgemein gemacht zu werden vermögen, von denen aber behauptet werden kann, daß sie schließlich unvermeidlich sein werden, wenn die kulturellen Probleme, von denen die Rede ist, einmal in wirklich *sachlicher* Form gelöst werden sollen. Kulturelle Interessen sachlich behandeln heißt: im Für und Wider der Erwägungen die *kulturellen* Gesichtspunkte konsequent in den Vordergrund stellen, kulturelle Gründe den finanziellen, den sogenannten „praktischen" vorziehen. Alles andere bedeutet: Verzicht auf sachliche Handhabung der Kulturaufgaben, *Verweisung des Kulturgedankens in das Gebiet der Phraseologie, der Belletristik.* Nicht nur in der engeren Region der Kunst und des hier insbesondere betrachteten Faktors des Laientums, nein: allgemein und grundsätzlich wird vermutlich sehr bald die Frage nach dem Willen zur kulturellen Sachlichkeit ihre *Entscheidung* von den zivilisierten Völkern fordern! Denn — *in Frage ist dieser Wille durchaus gestellt. Bevor jene große Ent-*

scheidung gefallen sein wird, ist jede Bemühung fruchtlos, antikulturellen Teilerscheinungen beizukommen, als da sind: der chronische Zeitmangel der Angehörigen ausgebeuteter Berufe für die Zwecke ernster Kulturpflege und auf der anderen Seite die ebenso chronische Gleichgültigkeit derjenigen, die in Wirklichkeit sehr viel freie Zeit dafür *hätten*, *wenn* es nicht so angenehm wäre, notwendigen Besuchen, unvermeidlicher Zeitungslektüre, gesellschaftlichen Verpflichtungen, nie aufhörender Erholungsbedürftigkeit, und wie die verschiedenen Varianten der Langeweile und des Stumpfsinns alle heißen, nachzugehen. Nur von dem großen Gesichtspunkte der radikalen Umstellung also wolle man die nachstehenden Ideen ansehen, keinesfalls von engeren, spezielleren, die erst den Exekutiv-Instanzen zu erwägen zustände. —

Schon die bisherige, teilweise projektierte, teilweise realisierte Schulmusikreform ist auf den Einwand gestoßen: wieso in einer Anstalt, die der Vorbereitung auf das (einzig als real verstandene) staatliche und geschäftliche Erwerbsleben zu dienen habe, einem Nebenfach ein so breiter Raum gewährt werden könne. Es spricht Bände von Hoffnungslosigkeit, daß das Fach der ausgesprochensten Kulturbegabung eines Volkes als eigentlich völlig entbehrliches „Nebenfach" kursieren kann. Es hat Hauptfach zu sein, denn es ist wahrhaft nationale Ehrensache, *geistige Verpflichtung*. Wer darüber streiten kann, für den sind diese Zeilen nicht geschrieben, der entzieht bewußt seine Mitarbeiterschaft der „deutschen Sache". Politikern des üblichen Formats klingt das kurios; aber geniale Politiker haben stets mit geistigen Realitäten, nationalen Kulturkräften gerechnet: Napoleon der Große wußte wohl, warum er in Paris Schätze der bildenden Kunst aller Welt aufhäufte; er kannte die geistige Quelle, aus der die französische Imagination ihrem nationalen Charakter produktive Vorstellungen zuführte. — Der Ueberlegung bedürfen dagegen die Fragen: 1. wie verhält sich die weitere Ausdehnung der musikalischen Disziplinen im Lehrplan der Schule zu der Tatsache der immerhin nicht unerheblichen Anzahl musikalisch unbefähigter oder notorisch uninteressierter Schüler; 2. wo sollen die Schüler bei der außerordentlichen Arbeitsbelastung, die in den oberen Klassen zeitweise größer ist als die der Erwachsenen, noch Zeit und Kraft für das musikalische Pensum hernehmen? Darauf wollen wir versuchen, sachlich zu antworten; sachlich nicht nur von der Musikpflege aus, sondern vom Schulbetrieb, von der Jugenderziehung überhaupt aus. Kein erfahrener Pädagoge leugnet, daß jeder normale Schüler (wieviel mehr der positiv oder negativ anormale) verhältnismäßig früh seine angeborene Eignung oder Uneignung zu diesem oder jenem Fach verrät; nur war es leider Gepflogenheit, der Eltern fast noch mehr als der Erzieher, sobald das Gebiet, dem Neigung und Eignung des Schülers zugewandt war, nicht den von jenen vorgefaßten Wünschen und Meinungen entsprach, diese positivsten Möglichkeiten des Schülers im Keime zu ersticken, in hartnäckigen Fällen sie brutal zu unterdrücken. Man nannte das in stupidem Dünkel: dem Kinde die dummen Ideen austreiben. Unter dummen Ideen verstand man die dem Menschen von Geburt geschenkten geistigen Gaben, unter klugen Ideen die dekorativen Ambitionen, die finanziellen Spekulationen der Väter, die einen geborenen Kaufmann zum schweißtreibenden Studium, einen geborenen Musiker hinter den Ladentisch zwangen. Jedoch auch günstigere Voraussetzungen bei den Eltern, selbst kluge Erkenntnis und Einsicht derselben in die natürliche Befähigung des Kindes waren machtlos gegen die Hindernisse, die sich aus der Ueberbürdung mit allen möglichen Aufgaben ergaben in Fächern, für die ihm eventuell Talent wie Interesse (bei unverbildeten Menschen meist identisch) mangelte. Wir wollen hier nicht von den Fällen einseitig ausgebildeter („genialer") Begabung sprechen, sondern von denen der zwar auch deutlich ausgesprochenen, aber leidenschaftslos, gesund und normal betätigten Veranlagung, aus der eben ein positives Dilettantentum hervorgehen soll. Die gewöhnliche Laufbahn des heutigen musikalischen Dilettanten verläuft so, daß er etwa in den Mittelklassen mit der Lehre auf irgend einem Instrumente beginnt, tüchtige Fortschritte macht, nach wenigen Jahren aber abbrechen muß, weil er auch nicht eine tägliche Uebungsstunde mehr erübrigen kann. Wäre ein solcher Schüler in der Lage, sein instrumentales Studium — gar nicht in gesteigertem Maße — nur ununterbrochen, regelmäßig fortzuführen, er ergäbe einen Dilettanten von bemerkenswerter Potenz, wie ihn eine lebendige Wechselbeziehung zwischen Dilettantismus und Produktion verlangte. Dieser „wenn — aber" — Fall ist der Angelpunkt der ganzen Dilettantenmisere, die erste, letzte und eigentliche Ursache der Entfremdung von Laientum und Kunst, einer radikal antikulturellen Entwickelung. Die bloße Einführung mehrerer Musikstunden, sogar eines frühzeitigen obligatorischen Instrumentalunterrichts schließt, wie wir sehen, die Hauptschwierigkeit nicht aus. Vielmehr müßte das ganze System des Schulbetriebes dahin abgeändert werden: daß 1. entweder die Schüler grundsätzlich von denjenigen Lehrfächern, für welche sie erwiesenermaßen nicht disponiert sind, befreit wären, um alle Kräfte für das Feld ihrer Begabungen frei zu bekommen, oder 2. daß die Schüler zwar, im Interesse

einer mindestens oberflächlichen allgemeineren Bildung, an allen Lehrfächern teilzunehmen hätten, die *häuslichen* Pensen aber allgemein eingeschränkt würden, z. B. auf das Auswendiglernen und Einprägen mit tunlicher Verminderung der schriftlichen Rekapitulationsarbeiten (die vielleicht in der Schule selbst einen breiteren Platz einnehmen könnten), und daß endlich die schlechte Zensur in einigen Fächern (jedenfalls unter allen Umständen bei Schülern, die in anderen Fächern Gutes leisten) nicht die Berechtigung oder gar Verpflichtung der Zurückversetzung mit sich brächte, einer Maßnahme, *gegen* welche 99 Prozent aller vernünftigen Ueberlegungen sprechen. Ist es nicht (dies gerade hinsichtlich des *Berufs*studiums) verrückt (man kann sich wirklich kaum gelinder ausdrücken), daß ein Mensch, der etwa seit seinem 14. Lebensjahre bewußt und berechtigterweise auf den Beruf eines Malers zustrebt, für den sein Vater, der ihm wenigstens soweit entgegenkam, den Besuch der Akademie für unerläßlich hält, *Jahre* seines Lebens verliert, Jahre der naivsten Kraft, der frischesten Aufnahmefähigkeit, weil er wiederholt an den Jahreszahlen der assyrisch-babylonischen Geschichte oder am Wurzelziehen scheitert? Die Dispensierung der Unbegabten von Fächern, die ihnen nicht liegen würde die Unterrichtsstunden der Begabten von anerkanntermaßen lähmendem Ballast befreien und für diese das Tempo und den Geist der Lehrstunden beleben. Uebrigens darf man ja ruhig gestehen, daß die Absicht, allen Heranwachsenden bis zu dem heute üblichen Zeitpunkt der Wahl eines Spezialstudiums so etwas wie einen enzyklopädistischen Firnis zu geben bei der beständigen Bereicherung der Einzelfächer immer illusorischer wird; die „Bildung", die auf diese Weise entsteht, kann man in ihrem Werte erst richtig einschätzen, wenn man ihre Spuren an solchen Menschen studiert, die der abgeschlossenen Schulbildung ein ganz einseitiges Fachstudium, Kaufmannslehre oder ähnliches, jedenfalls keine persönliche, zielbewußte Bildungsarbeit anschließen: und das ist die Mehrzahl aller Abiturienten und Absolventen. Im Gegensatz dazu können die Konsequenzen der von uns gedachten Handhabung schädlich und hemmend (auch in Beziehung auf die Eltern) nur den unsachlichen, persönlichen, antikulturellen Interessen sein, während sie den sachlichen, kulturellen, überpersönlichen Interessen unberechenbare Vorteile bringen würden. — Die wirklichen Erfordernisse der Laienschulung weichen in Verschiedenem auch von den Bestrebungen der musikalischen Jugendbewegung und ihrer geistigen Führer ab, deren Endziel man „Musikalisierung der Massen" nennen könnte. Nach Begabung oder Unbegabung wird dort wenig gefragt, Musik wird sozusagen Zwangsvorstellung, mit der die friedfertigsten Leute plötzlich erschreckt werden sollen. (Aus diesem Lager kommt auch der Ruf nach der Versimpelung der Komposition.) Der erweiterte, auf klassenmäßiges Instrumentalstudium ausgedehnte Schulmusikunterricht auf der Basis der hier vertretenen Grundeinstellung entlastet die Arbeit der Befähigten von dem Bleigewicht der Unbefähigten; kein Schulmusiklehrer kann gezwungen werden, derartig trostlose unfreiwillige Musikschüler mit sich fortzuschleppen, wie dies bedürftigen Privatlehrern von „bildungs"-gierigen Hausvätern zugemutet wird. Umgekehrt würde das Privatmusiklehrerunwesen eine erfreuliche Eindämmung erfahren; denn wer wagt zu bestreiten, daß der Beruf des Musiklehrers (mit und ohne staatliche Prüfung, die ja ihrerseits einen bürokratischen Unfug vorstellt), wenn er, wie in tausend Fällen, ohne künstlerischen Geist, ohne kulturelles Verantwortungsgefühl, ohne pädagogischen Plan, ohne den Mut zur Zurückweisung talentloser Schüler ausgeübt wird, ein durchaus egoistisches Mittel zu einem rein gewerblichen Zwecke ist? Ferner ist im Interesse der sachlichen Bedürfnisse des Dilettantismus die Mode der Verwissenschaftlichung der Kunst, der Befrachtung des musikalischen Studiums mit theoretischem Lehrstoff (gerade bei Dilettanten) nicht energisch genug von der Hand zu weisen. Sie beeinträchtigt (und sei es nur hinsichtlich der verfügbaren Zeit) die so überaus, über alles und einzig wichtige Hochzüchtung und Hochhaltung der *reinen manuellen Fertigkeit*. Denn woran fehlt es? An *handwerklicher Meisterschaft* des Laientums. Hört diese auf, ein Unikum zu sein, so verschwindet das Dilettantenstarenwesen von selbst, die persönliche Eitelkeit, die echt dilettantische Verletzlichkeit weicht durch frühe Gewöhnung der Selbstverständlichkeit, sich einzufügen, Glied einer Arbeitsgemeinschaft zu sein, wie in jeder Schulstunde, in jeder genossenschaftlichen Unternehmung. Man wird einen hohen Prozentsatz leistungsfähiger Instrumentalisten haben, die alle auf annähernd gleicher Stufe stehen und denen der *Genuß der Arbeit als solcher* auch in diesem Fach aufgegangen, bezw. anerzogen ist. Das alte, historische Laientum kam ohne kunstwissenschaftliche Aufklärung aus und hielt mit der Zeitproduktion Schritt, dank seiner handwerklichen Tüchtigkeit; der heutige „verfluchte Dilettantismus" (und das der reformierte!!) versagt völlig der Zeit gegenüber trotz jener protzigen Errungenschaft, weil ihm das Bessere fehlt: die Handwerksmeisterschaft. Nicht zuletzt wird heute die hochnäsige Scheu des Dilettanten vor Subordination unter eine *sachliche* Führung genährt von der Ge-

wohnheit theoretischer Klugschwätzerei. Das Rezept lautet also: *Nase aus den Büchern, Hände ans Instrument!* Allerdings wäre es möglicherweise kein übler Gedanke, den passiven Kreis der musikalisch interessierten, aber manuell ungeschickten Schüler an Hand praktischen Zuhörens und eingeflochtener theoretischer Belehrung eine *Schule des Hörens* absolvieren zu lassen, die der Urteilsfähigkeit des Laien*publikums* (heute ebenfalls ein ganz düsteres Gebiet!) späterhin zugute kommen möchte. Auch eine *Systematisierung des Konzertbesuches* könnte vom Schulmusikunterricht aus gehegt werden. Ueberhaupt sind die Wege zahlreich und leicht auffindbar, wenn erst einmal Einigkeit über das Ziel herrscht. — Wir sagten schon, daß es dem Uebelwollen, der Bequemlichkeit höchstwahrscheinlich nicht schwer fallen würde, den obigen skizzenhaften Entwurf einer zur Schulreformidee ausgewachsenen Musikerziehungsreformidee in Ermangelung ausgeführter, beweiskräftiger Einzelheiten als Utopie auszuschreien; wir wiederholen aber: die Lösung der Aufgabe im Détail bleibt den Spezialisten überlassen, die sich über die Annahme des „utopischen" Kerngedankens schlüssig geworden sind, und fügen hinzu, daß Utopie oder Nichtutopie davon abhängt: ob uns am Ende die Ehrfurcht vor der großen, nationalen Musikkultur, deren Pflege und Erhaltung das eine oder das andere bedeutet. Wer von kulturellem Realismus durchdrungen ist, pflegt überhaupt mit der „Utopie" nicht so schnell bei der Hand zu sein, wie derjenige, der die politisch-merkantile Realität für die einzige hält, *der nicht anders will, als daß Utopie sei, was nicht Geschäft ist!!*

Wie dem übrigens auch sei: das Problem des Dilettantismus ist brennend geworden, es spitzt sich zu zur Existenzfrage der lebendigen Kunst, die im Papier zu verenden droht. An diesem Problem tätig mitzuarbeiten wird, wenn es heute auch noch mancher Künstler aus begreiflicher Delikatesse ablehnt, in mehr oder weniger kurzer Zeit der Selbsterhaltungstrieb der Kunst erheischen. Denn der reife Dilettantismus ist der naturgegebene Resonanzboden, der das Werk des schaffenden Künstlers dem Ohre, dem Bewußtsein des Volkes zum Erklingen bringt. Mit diesem würde jenes zu leben aufgehört haben.

Die Uebersetzungen der italienischen Opern Mozarts

Von ALFRED WEIDEMANN-Berlin

Vor nicht langer Zeit ging durch die Presse die Kunde, daß Franz Werfel, der Verfasser des viel gelesenen Verdi-Romans den Text einer in Deutschland völlig unbekannten Oper Verdis neu übersetzt und bearbeitet habe und dieser Neubearbeitung weitere von bei uns nie aufgeführten wertvolleren Verdischen Opern folgen lassen wolle. Eine dieser von Werfel neutextierten Opern ist inzwischen bereits an mehreren deutschen Theatern mit Erfolg zur Aufführung gelangt. Wie die bereits veröffentlichte — sehr verschiedenartig beurteilte — Werfelsche Uebersetzung im einzelnen zu bewerten ist, ist eine Frage für sich. Erfreulich berühren muß jedenfalls die Tatsache, daß sich hier endlich einmal ein Dichter von Rang, und zwar ein in der Musik bewanderter, der so heiklen und dringenden Frage der Uebersetzung ausländischer Opern angenommen hat, und man möchte diesem Beispiel recht baldige Nachahmung wünschen. Was bekommen wir doch an Gesangstexten auf deutschen Bühnen alles zu hören! Die Opernübersetzungen sind ein beschämendes Kapitel der deutschen Theatergeschichte. Besonders schlimm aber ist es, daß hierbei leider die Meisterwerke unseres größten Musikdramatikers neben Wagner, die auf italienische Texte geschriebenen Opern Mozarts, in erster Linie in Betracht kommen. „Figaro" und „Don Juan" besonders sind es, die nun schon lange unter den schlechten Uebersetzungen zu leiden haben.

Die alten Uebertragungen des „Figaro" von Knigge und des „Don Juan" von Rochlitz, die leider noch heute in Gebrauch sind und von so manchen Bühnen noch benutzt werden trotz einiger existierender neuerer besserer Uebertragungen, sind, ebenso wie die so mancher anderen fremdsprachlichen Opern eine Schmach für die deutsche Opernbühne. Auf der Schauspielbühne ein Goethe, Schiller, Kleist und Hebbel und in den Opernhäusern diese minderwertigen, zum Teil geradezu schauderhaften Verdeutschungen, mit denen man die Meisterwerke des großen deutschen Musikdramatikers aufführt! Es spricht gerade nicht für den künstlerischen Geschmack und für eine tiefere Liebe zur Kunst Mozarts, wenn so viele Theaterleiter und Sänger hinsichtlich des Gesangstextes dieser Bühnenwerke eine so seltsame Gleichgültigkeit an den Tag legen. Erst neuerdings haben die größeren Opernbühnen begonnen, statt der alten schlechten Uebersetzungen des „Figaro" und „Don Juan" verbesserte Texte, und zwar zumeist die von Levi zu benutzen. Wenn nun bei Neueinstudierungen immer häufiger diese verbesserten Uebertragungen gewählt werden, so sollte man als selbst-

verständlich annehmen, daß sich in diesem Falle denn auch das gesamte mitwirkende Personal diesen neuen Text zu eigen macht. Aber weit gefehlt! So kann man noch immer auch an größeren Operntheatern erleben, daß trotz der auf dem Zettel ausdrücklich angekündigten Levischen Uebersetzung nur ein Teil der Darsteller den verbesserten Text singt, während der übrige sich unbekümmert und bequem des alten mangelhaften Wortlautes bedient. Wozu dann aber ausdrücklich eine verbesserte Uebersetzung ankündigen? Haben die Theaterleitungen etwa kein Mittel, ihren Willen den Künstlern gegenüber in dieser Hinsicht durchzusetzen? Besonders auffällig und tadelnswert ist es, wenn dann manche Künstler sich nicht einmal die Mühe nehmen, wenigstens für die in der alten Verdeutschung am meisten verballhornten Arien den neuen verbesserten Text zu lernen. Man sollte es kaum für möglich halten, daß es heutzutage noch deutsche Sänger gibt, die Figaros C dur-Arie mit dem monströsen, geschmacklosen alten Texte zu singen wagen, aber es ist leider so. Die Musik spricht im Beginn dieser Arie von Tändeln und Scherzen, während die deutsche Uebersetzung des biederen Knigge von „Leichen und Trümmern", von „Lanzen und Schwerterschimmern" redet! („Trümmern" ist freilich ein Reim auf „Schimmern"!) Die Uebersetzung dieser Arie ist ein Musterbeispiel oberflächlicher und sprachlich hilfloser Uebertragungskunst. Abgesehen davon, daß der Anfangsteil dieses Textes dem Charakter der mit ihm verbundenen Musik völlig ins Gesicht schlägt, zerstört er auch den Bau der ganzen Arie, denn die kriegerischen Bilder, die diese Uebersetzung schon im Anfang der Arie bringt, rollt das Original ja erst in ihrem zweiten Teile auf. Hier besonders sollte bei allen Aufführungen einzig Levis Verdeutschung benutzt werden, denn er hat gerade diese Arie unter Benutzung der älteren Devrientschen Uebertragung recht gut übersetzt und besonders ihren Anfangsteil sehr hübsch und poetisch dem italienischen Original angepaßt.

Was nun die Mängel der alten und zuweilen auch der neueren Uebersetzungen im einzelnen betrifft, so zeigt sich zunächst bei ihnen als Grundübel ihre allzugroße Freiheit, besser gesagt, ihre Ungenauigkeit dem italienischen Originaltexte gegenüber; dies ließ auch das soeben zitierte Beispiel erkennen. Besonders die älteren Uebersetzungen wie die von Rochlitz, Knigge u. a. muten dabei jedoch nicht wie ein aus dem Vollen Schöpfen an, sie machen vielmehr an nicht wenigen Stellen den Eindruck von Verlegenheitserzeugnissen. So lassen sie häufig nicht nur sprachliches Können, sondern auch musikalisches Empfinden vermissen, ebenso scheinen ihre Verfasser auch nicht völlig über die für ihre Aufgabe erforderlichen Kenntnisse des Italienischen verfügt zu haben. Bei all ihrer Freiheit wirken diese Uebersetzungen dennoch vielfach steif, ledern, akademisch und ermangeln häufig individueller Wendungen, ein Manko, das gerade einem Bühnenwerke nur zum Schaden gereichen kann. Ist eine allzufreie Uebertragung der Mozartschen wie auch anderer fremdsprachlicher Opern also vom Uebel, besonders wenn die Forderungen der Musik nicht genügend beachtet werden, so soll mit dieser Feststellung jedoch keineswegs einer sklavischen Abhängigkeit vom Originaltexte das Wort geredet werden. Die Oper ist in erster Linie ein musikalisches Kunstwerk und die Uebersetzung des Textes muß sich daher vor allem vom Geiste der Musik befruchtet zeigen. Pedantische philologische Treue dem Originaltexte gegenüber kann daher hier, wo es sich um die lebendige Wirkung eines Bühnenwerkes handelt, nicht immer am Platze sein. Jedoch darf eine gewisse Freiheit in der Uebersetzung genau genommen nur in drei Fällen in Betracht kommen. Erstens dann, wenn die Anpassung an die Musik unbedingt andere Worte im Deutschen als die entsprechenden des Originals verlangt, d. h. keine ungefähre Wörtlichkeit zuläßt. Zweitens, wenn die Originalverse schwach sind und geeignetere Worte auch die Musik zu größerer Wirkung bringen würden. Drittens, wo der Text und dementsprechend die Musik in einer gleichmäßigen, einheitlichen Stimmung gehalten sind. Daß im letzten Falle unbedingte Wörtlichkeit nicht erforderlich, ist auch aus der interessanten Stelle eines während der Komposition am „Idomeneo" geschriebenen Briefes Mozarts aus dem Jahre 1780 zu folgern. Mozart verlangt hier von seinem Textdichter eine „ganz natürlich fortfließende Arie", bei der er „nicht so sehr an die Wörter gebunden" ist und „nur so ganz leicht fortschreiben kann". Hier braucht sich demnach auch die Uebersetzung nicht streng an die Worte zu halten. Für den zweiten und dritten der eben angeführten Fälle, in denen eine etwas freiere Uebertragung zulässig ist, wäre als Beispiel etwa Ferrandos Arie in „Così fan tutte" (Nr. 17) zu nennen. Die Verse des Originals sind hier etwas süßlich und dürftigen Inhalts, ein echter Dichter könnte hier seine Phantasie mit ein wenig mehr Freiheit walten lassen, als es z. B. E. Devrient und Herm. Levi getan haben. Die kosenden Anfangsworte dieser ganz in melodische und harmonische Schönheit getauchten Arie „Un auro amoroso del nostro tesoro" geben die beiden eben genannten Uebersetzer wieder mit „Der Odem der Liebe erfrischet die Seele". Wie nüchtern und trocken klingt dies zu der bezaubernden zärtlichen Musik!

Dazu noch das dilettantische, der Füllung des Verses wegen eingeschobene e in „erfrischet“, dieses Verlegenheitsmittel so vieler Dichtenden! Mit Recht sagt Liliencron einmal, daß man an diesem „Dichter-e“ heute den Dilettanten erkennt. Wie häufig aber muß dieses bequeme, gefällige „e“ in Opernübersetzungen den Vers füllen!

Zusammenfassend gesagt: Freiheit dem Originaltexte gegenüber ist, wo sie angebracht ist, gewiß kein Fehler, ja zuweilen geradezu wünschenswert, fördert doch eine allzusehr an den Worten des Originals klebende Uebersetzung sehr häufig trockene, schwunglose Gebilde zutage. Die bisherigen Uebersetzer haben jedoch größtenteils mehr oder weniger ein an sich richtiges, in gewissen Grenzen zulässiges Prinzip übertrieben und aus dem angedeuteten Mangel an Fähigkeiten von dem Recht einer freieren Uebersetzung einen unerlaubt häufigen Gebrauch gemacht. Die Uebersetzung hat jedenfalls an all den Stellen, wo dies aus musikalischen Gründen unumgänglich notwendig und auch sprachlich erreichbar ist, den Text so weit als möglich wörtlich wiederzugeben; auch eine freiere Uebertragung hat sich stets sinnvoll den Absichten der Musik anzupassen. Die Musik ist die erste Gebieterin der Uebersetzung. „Bei einer Opera muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein,“ schreibt Mozart mit Recht in einem Briefe. — Die allzugroße Freiheit sowie Ungenauigkeit der älteren Uebersetzungen ist nun nicht zuletzt auch eine Folge der Reimsucht ihrer Verfasser. Der Reim ist es, der die vielen unnatürlichen, vom Originaltext abweichenden, geschmackswidrigen, nicht selten unfreiwillig komisch wirkenden Gebilde verursacht hat, was durchaus nicht der Fall zu sein braucht, denn die Originaltexte der italienischen Opern Mozarts sind, wenn auch keine poetischen Meisterwerke, so doch im ganzen vernünftig und geschmackvoll geschrieben. Der Reim aber spielt im gesungenen Texte bekanntlich eine nur sehr geringe Rolle. Dem Hörer kommen zumeist doch nur die, dem Inhalt der Verse entsprechenden, Zäsuren der *Musik* zum Bewußtsein. Wie Mozart über den Reim dachte, zeigt ein Brief aus dem Jahre 1781 gelegentlich der Komposition der „Entführung“ an seinen Vater: „. . . Um so mehr muß eine Opera gefallen, wo . . . die Wörter nur bloß für die Musik geschrieben sind und nicht hier und dort einem elenden Reim zu gefallen (die doch bei Gott zum Wert einer theatralischen Vorstellung, es mag sein, was es wolle, gar nichts beitragen, wohl aber eher Schaden bringen), Wörter setzen oder ganze Strophen, die des Komponisten seine ganze Idee verderben. Verse sind wohl für die Musik das Ohnentbehrlichste, aber Reime des Reimens wegen das Schädlichste.“ Was nun die neueren Uebersetzer Mozarts einschließlich Kalbecks und Levis betrifft, so haben auch sie sich nicht an Stellen vom Reim freigemacht, wo es einem einwandfreieren Texte zuliebe empfehlenswert gewesen wäre. Dies Jagen nach dem Reim aber führt, wie schon gesagt, nur zu sprachwidrigen Künsteleien und Abweichungen vom Originaltexte. Die älteren sich nicht selten so frei als möglich ergehenden und dadurch zuweilen den Sinn des Originals sogar verändernden Uebersetzungen machen bisweilen den Eindruck, als hätten ihre Verfasser geradezu mit Absicht etwas Neues, Anderes geben wollen; der Reimzwang ist es in erster Linie, der dies verschuldet hat. Von dieser Reimsucht aber sollten sich die Uebersetzer vor allem frei machen. So manche schwachen Stellen in Levis Verdeutschungen von Mozarts italienischen Opern, ebenso in den im allgemeinen recht guten, die Levis an sprachlichem Ausdruck entschieden überragenden von Kalbeck zu „Figaro“ und „Don Juan“ sind offenbar nur auf den Reimzwang zurückzuführen. Was nützt aber eine noch so schön und sauber gereimte Uebersetzung, wenn sie den Originaltext nur unvollkommen wiedergibt, dem Reim zuliebe gequälte oder gar geschmacklose Worte bringt und dadurch die Musik in ihrer vollen Wirkung beeinträchtigt? Wo der Komponist den Reim in seiner Vertonung wiedergegeben hat, soll gewiß auch der Uebersetzer dies in seinem Text nach Möglichkeit berücksichtigen, in erster Linie aber hat er stets die Forderungen der inhaltlichen Genauigkeit und der Uebereinstimmung mit der Musik zu erfüllen. (Man wolle hier übrigens nicht Reim und *Vers* verwechseln. Des Verses wird der Opernkomponist in seinem Werke nicht gern gänzlich entraten wollen. Im Vers als gemeinsamem rhythmischen Element berühren sich ja auch Dichtkunst und Musik. Des Reimes aber bedürfen gesungene Worte, besonders solche einer Oper, nicht unbedingt.)

Die Reimsucht der Uebersetzer ist es auch, welche, neben dem Grundfehler der Ungenauigkeit im allgemeinen und der sprachlichen Holprigkeit, oft die Verstöße gegen die anderen Forderungen einer guten Opernübersetzung verursacht hat. Diese wichtigen Forderungen sind: Richtige Phrasierung, sprachlich einwandfreie und sinngemäße Betonung der Worte, Beachten der musikalischen Charakteristik (Affekt- und Tonmalerei) und deren treffende Wiedergabe, Rücksicht auf Gesanglichkeit im allgemeinen, sowie Aufmerksamkeit bei der Wahl der Worte bezüglich der Konsonanten und Vokale. Es steht hier leider nicht genügend Raum zur Verfügung, um für alle Arten der Verstöße, die gegen diese Hauptforde-

rungen einer Opernübersetzung, auch von den Verfassern der neueren, verbesserten Uebertragungen, begangen worden sind, Beispiele anzuführen. Uebrigens lassen sich diese Fehler ja auch nur durch Wiedergabe der betreffenden Takte in Noten veranschaulichen, wozu im Rahmen eines Zeitschriften-Aufsatzes leider keine Möglichkeit gegeben ist. Es können daher nur einige wenige Beispiele gezeigt werden. Was die verbesserten Uebertragungen betrifft, so gelten die des früheren Hofkapellmeisters Herm. Levi (Figaro, Cosi fan tutte, Don Juan) als die besten der zurzeit vorhandenen; sie werden auch, wie bereits erwähnt, am meisten von allen verbesserten Texten benutzt. Den alten, schlechten Uebersetzungen gegenüber kann man sie auch als erhebliche Verbesserungen bezeichnen und manche Stelle in ihnen gewiß auch als endgültige, glückliche Lösung betrachten; als Ganzes aber können auch sie nicht allen Ansprüchen, die man berechtigt ist, an eine gute Uebersetzung zu stellen, genügen. Dies alles gilt auch für die schon erwähnten Verdeutschungen von Kalbeck (Figaro, Don Juan). Levi hat übrigens ja auch nicht von Grund auf neu übersetzt, sondern vorhandene Uebertragungen verbessert und nur die schwächsten Teile durch Neues, Eigenes ersetzt. So hat er bei „Cosi fan tutte" die geschickte Uebertragung E. Devrients beinahe wörtlich übernommen, auch in Grandaurs Don-Juan Text ist leider nicht allzuviel von ihm geändert, nur im „Figaro" hat er, unter Zugrundelegung der alten Kniggeschen Uebersetzung, vieles neu geschaffen, aber auch hier so manches stehen lassen, das man lieber durch Neues ersetzt gesehen hätte, so u. a. auch die Texte zu Figaros F dur-Arie und Susannens Gartenarie, diesem Juwel Mozartscher Lyrik. Die Wendung in letzterer „daß ich dich bald ganz besitzen werde", kann wohl kaum als geschmackvoll und poetisch bezeichnet werden, auch die „geliebte Seele" zu Anfang der Arie ist heute nicht mehr schmackhaft. Zu Levis Entschuldigung ist aber wohl zu sagen, daß er in seinen verbesserten Texten vielleicht nicht allzuviel Neues bieten wollte, um die Einführung seiner Uebersetzungen an den Operntheatern nicht zu erschweren. — Uebrigens steht es leider auch mit den Verdeutschungen fremdsprachlicher Opern der neueren und neuesten Zeit größtenteils nicht viel besser als mit denen Mozarts und anderer älterer Komponisten. So haben besonders die Werke Verdis, Bizets, Puccinis und Mascagnis unter zum Teil jammervollen deutschen Texten zu leiden. (Schluß folgt.)

Niels W. Gade an seinen Schüler Maximilian Heidrich

Nebst einer Karte *Max Regers*. Von Prof. RICH. TRONNIER

Maximilian Heidrich[1] wurde am 2. Januar 1864 zu Deutsch-Paulsdorf in Schlesien geboren. Sein Vater, der bald darauf die Organistenstelle in Reichenbach O.L. übernahm und, ohne Virtuose zu sein, mit allen Orchesterinstrumenten vertraut war, umgab die sich sehr früh offenbarende musikalische Begabung des Knaben mit liebevoller Pflege. Schon im siebten Jahre spielte Maximilian im Gottesdienst die Orgel, „wozu eine besondere Bank nötig war"; mit 13 Jahren trat er erstmalig öffentlich als Klavierspieler auf. Nach weiterer Vorausbildung durch den Seminarmusikdirektor Engelbrecht siedelte Heidrich im Herbst 1880 auf das königliche Konservatorium in Dresden über, wo er mehrere Jahre unter Merkel Orgel, Klavier und Theorie studierte. Im August 1883 zog er „mit hochroten Wangen" in die Weimarer Hofgärtnerei ein und spielte Franz Liszt zwei Klaviersonaten eigener Komposition vor. Gern hätte er dem Meister dessen B-A-C-H auf der Orgel vorgetragen, aber es gab nach Liszts eigener Meinung kein hervorragendes Instrument am Ort. Trotz starken Eindrucks und aller aufmunternden Worte entschloß sich Heidrich, nicht in Weimar zu bleiben, sondern, wie er mit dem schwerkranken Merkel verabredet hatte, zwecks weiteren Studiums zu Niels W. Gade nach Dänemark zu gehen.

1884 wandte er sich dorthin. Gade wohnte im Sommer auf dem Lande in Fredensborg, wohin Heidrich mehrmals wöchentlich fuhr und den Nachmittag über bei dem Meister blieb. Der Herr Professor, wie man Gade, die erste musikalische Persönlichkeit Dänemarks und den Bahnbrecher der nordischen Musik, nannte, war „ein harmonisch abgeschlossener Mensch, immer heiter und freundlich, in musikalischer Beziehung gar nicht einseitig und engherzig. Mozart galt zwar als sein Ideal, dann kamen aber Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Brahms und andere an die Reihe. Warfen ihm die Modernen Mangel an Tiefe vor, so vermochten sie wohl seinen Zorn zu erregen. ‚Wozu dieser ewige Weltschmerz? Es ändert sich doch nicht!' Oder: ‚Was gehen mich des anderen Liebesschmerzen an?' — äußerte er dann wohl".

Heidrich kehrte Ende des Jahres nach Dresden zurück, blieb aber bis zu dem 1890 erfolgenden Tode

[1] Nach seinen Aufzeichnungen.

Gades mit diesem in Fühlung. Den Nachlaß Heidrichs, auf dessen weitere Laufbahn später zurückgekommen werden wird, hat sein Bruder Dr. Martin Heidrich auf meine Anregung nach Briefen des dänischen Meisters durchsucht und das Gefundene mir freundlichst zur Veröffentlichung anvertraut. Ich lasse es — sechs Briefe und eine Postkarte — nunmehr hier folgen, und zwar in dem originellen Deutsch, in welchem der Meister es mit großer, deutlicher Lateinschrift zwischen dem 16. Januar 1885 und dem 20. Oktober 1890 geschrieben hat.

1.

Copenhagen 16 Jan 1885.

Mein lieber Heidrich!

Wo sind Sie denn, wie gehts Ihnen? Die ganze Familie in Krosthusgade 5 frägt mich, u. ich selbst frage auch; — Vielleicht will er erst seine Ouverture fertig instrumentiren und dann senden — dachte ich u. wartete immer, u. hoffte daß ich das Opus zur Gesicht bekommen sollte, — aber jetzt habe ich Ihre Adresse bei Fr Rossing bekommen u schreibe Ihnen ein paar Worte.

Es freute mich bei Fr Rossing zu hören, daß Sie nicht unwohl bin. Nun, hier in Copenhagen habe ich immer vollauf mit Concerte zu thun, ich habe schon 2 Quartetabende gehabt, seitdem Sie fort sind, u. arbeite an eine dritte, Ende dies Monat. Im letzten hatte ich Brahms Liebes-walzer, was sich sehr net machte. Im nächsten Abonnement-Concert denke ich Glucks „Alceste" 1ste Act aufzuführen nebst andere Sachen. Wie gehts übrigens mit Ouverture und überhaupt mit Arbeit? Laßen Sie mir recht bald was sehen! Ich werde Ihnen schönes u. weniger schönes schreiben. — Meine Frau u. Kinder sendet Grüße u. wir freuen uns Alle Ihnen wieder zu sehen, u. recht bald. Bitte Grüße an die Frau Gräfin Mellin zu überbringen. Nun! fix! greifen Sie die Feder u. schreiben Sie an Ihr Freund u. Lehrer Niels W. Gade.



Niels W. Gade

2.

Kopenhagen 8/6. 1885.

Lieber Heidrich!

Haben Sie Dank für Ihren Brief, Sie haben uns Allen damit sehr gefreut; ich hatte Ihnen gleich geantwortet wenn wir nicht schon mit Sommeraufenthalt in Fredensburg beschäftigt wäre — wir ziehen diesen Sommer sehr früh hinaus. Nun, daß ist ja sehr hübsch daß Sie ins Componieren sitze!

Was mich sehr viel Freude macht ist was Sie mir erzählen von *Klarheit* u. *Logik*[1], — ja, lieber Heidrich! ohne diese Eigenschaften ist der Künstler gar nicht *Künstler* — Sie werden, je tiefer Sie hineindringen, immer mehr u. mehr zu der Erkenntniß kommen: daß ohne diese Beiden wäre Beethoven nicht *Beethoven*, Mozart nicht *Mozart*, u. s. w., ja selbst — Wagner wäre nicht was er ist, in seine besten u. reifsten Arbeiten, wenn er nicht mit offenen Augen u. vollsten Bewußtsein arbeitete, — daß die holde Fantasie u. die Begeisterung als Flügeln dabey sind, versteht sich von selbst! — Da bin ich ja wieder der Lehrer, neben Ihnen sitzend u. guten Rath gebend. — Nun, ich möchte Ihnen noch einige praktische Winke geben; kommen Sie doch ein paar Monate wieder hier, — aber ich fürchte Sie findet daß hier zu fremd u. einsam. Wenn Sie kommen wollen sollen Sie freundlichst empfangen werden von uns allen.

Ich habe diesen letzten Winter hübsche u. schöne Sachen aufgeführt, zuletzt: Bachs Magnificat. — „Holbergiana" wird im Herbst in Liepzig gedruckt. Das freut mich daß in Dresden meine Sachen aufgeführt werden, bitte grüßen Sie Capelmeister Hagen freundlichst. — Sie schreiben

[1] Das durch *liegende Schrift* Hervorgehobene stammt von den Briefschreibern!

von unsere hiesige Revolution — ah! das ist nicht so schlimm wie es in die Zeitungen aussieht, jetzt freut sich aller Welt hier über die grüne Blätter im Wald u. Feld, und läßt Zeitungsblätter hinter sich.

Viele Grüße! von die ganze Familie, auch unser Compliment an die verehrte Frau Gräfinn. Leben Sie wohl!

Niels W. Gade.

[Am Innenrand:] Sie werden bemerkt haben daß ich etwas herausgekommen im Deutsch-schreiben. Sie müssen mir wieder helfen.

3.

Copenhagen
28 Oct. 1885.

Lieber Hr. Heidrich!

Es war mir eine Freude wieder ein Lebenszeichen von Ihnen zu bekommen.

Das Ihr Quartet in E moll eine Schamröthe hervorgebracht habe, ist mir ein großer „plaisir" — und ich hoffe daß Ihr neuestes Trio, Ihren Stirn „blutroth" färben wird. — Es freut mich sehr, daß Sie jetzt eine sicheren Grund unter die Füße haben, — daß war es eben *was Ihnen fehlte*, als Sie mit mir anfing zu studiren. — Wenn Sie jetzt selbst dies Gefühl habe, dann rathe ich: versuchen Sie sich selbst *gehen zu laßen. Nun* ist die Gefahr nicht so groß, im unsicheren und unförmlichen zu gerathen. Vergeßen Sie hin und wieder etwas vom Schulbank, Sie werden sich selbst zügeln können; ohne es zu bemerken, werden Sie sich immer in die rechten Gränzen halten, u. nie über Maaß u. Gestalltung herausschreiten. Studire alte u. neue (gute) Werke, man kann aus Alles lernen!

Lieber Heidrich! glauben Sie nicht, daß Ich aus irgend eine politische Grund nicht nach Deutschland komme — weit entfernt davon, — ich liebe und verehre ja Deutschlands große Meister aus ganzem Herzen, sowohl künstlerische als in andern Richtungen, — aber ich bin nun einmahl in die Gewohnheit, den Sommer im ruhigen Landleben zuzubringen, u. im Winter, wißen Sie ja, daß ich so sehr viele Geschäfte aller Art habe. — Diesen Sommer habe ich eine Violon & Klaviersonate geschrieben, recht voll von frischen Sommerluft u. Jugendlust, und einige „Folkstänze" für Violin Solo mit Kl. Accompagnement. — Mein Geburtstag ist 22 Februar 1817, u. ich werde Ihnen eine Photographie senden. — Bei Gelegenheit wünsche ich eine Ihre neue Sachen zu sehen, bitte schicken Sie mir was davon, es wird mich sehr intereßiren u. freuen. Ich bitte mein Compliment an die Frau Gräfinn zu überbringen!

Leben Sie recht wohl! Mögen Sie dies mein schlechtes Deutsch deuten können.

Freundlichst Niels W. Gade.

[Am Innenrand:] Sehr viele Grüße von „ganzen Familie"!

4. (Postkarte.)

Copenhagen 9den Jan.
1886

Lieber Hr M. Heidrich

Ihr Schreiben hat mich sehr gefreut. Dank und herzliche Grüße von N. W. Gade.

5.

Copenhagen
5 Febr 1886.

Lieber Hr. Heidrich!

Ich danke Ihnen für die Variationen u. Bagatellen, ich habe beides mit größter Interesse durchgesehen, u. mich darüber gefreut. Gute Durcharbeitung u. Motivdurchführung, wohlklingend instrumentirt.

Nun freue ich mich Ihre Trio zu sehen. —

Sie sind ja jetzt in voller Thätigkeit, daß ist sehr gut, halten Sie sich dazu.

Sollten Sie nicht etwas Vocales vornehmen? Nicht zuviel Instrumentalsachen nachanander, daß vocale Element darf man nicht vernachlaßigen!

Lieber Heidrich, laßen Sie sich zu viel Bekummerniß nicht ankommen wegen die kleine unbedeutende Mariotta Ouv[1]; —



Phot. Hahns Nachf., Dresden.

Maximilian Heidrich

es ist vor langer Zeit zu eine kleine Oper componirt, ich habe sie lang vergeßen.

Letzten Sommer habe ich eine Sonate für Violin u. Klav. (Nr 3) componirt in B dur. Ich habe sie noch nicht zum Verleger gesand. Ich sitze nun in Koncerte bis über die Ohren, im nächsten Koncerte kommt meine „Frühlingsphantasie" u. Brahms Symph. in F.

Nun leben Sie wohl! Meine besten Complimente an die Frau Gräfinn.

Viele Grüße

Niels W. Gade.

6.

Copenhagen
19r October 1886.

Mein lieber Freund u. Schüler M. Heidrich!

Haben Sie Dank für Ihre Dedication der Variationen. Ich habe mich sehr gefreut u. amüsirt beim Durchlesen; möchte

[1] Ouvertüre. Nach einem in Heidrich's Nachlaß befindlichen, von Gade handschriftlich ergänzten gedruckten Verzeichnis der Werke des Meisters ist Mariotta seine einzige Oper. Die „Frühlings-Phantasie" für 4 Solostimmen, Klavier und Orchester, op. 23, ist, wie ein großer Teil der Tonschöpfungen Gade's, bei Breitkopf & Härtel erschienen.

es wohl einmahl hören vom Orchester. — Nun bin ich neugierig auf die Symphonie! — ja — ganz richtig sagen Sie selbst: das *vocale* Element nicht vergessen; nun, Sie werden, wenn Sie suchen, wohl Texte finden. —

Die Ueberschwemmung der Virtuosen hat auch bei uns, in den letzteren Jahren, zugenommen. Es sind sehr tüchtige Klavierspieler dagewesen, meist Liszt-schüler, aber jetzt fängt Publicum an müde zu werden von den vielen Klavierschlagen. — Liszt! — ja daß war eine Freude zu hören, früher — und wenn er gut gelaunt war; seine Nachahmer hat mir weniger Spas gemacht. Er ist nun heimgegangen, es war ein guter u. herzlicher Mensch! —

Wir — meine Familie u. ich — hat wie gewöhnlich den Sommer in Fredensborg zugebracht, wir befinden uns alle sehr wohl. Axel hat sich jetzt verheirathet mit eine angenehme u. gebildetes Mädchen, u. sie verleben ihre „Honigmonate" in Freude. — Wir sind wieder in Copenhagen, ich habe mein gewöhnliche Musikvereinstreiben angefangen, — voriges Jahr haben wir unsere „50 Jahr Saison" gefeiert — wie auch das Conservatoriumregimente; es wird jetzt ein neues Gebäude für Conservatorium aufgebaut, da giebt es viel zu überlegen u. bedenken. Uebrigens habe ich mehrere Sachen componirt diesen Sommer, es kommt jetzt bei Härtels die neue Violin- u. Klav.-Sonate heraus, wie auch „Volkstänze" für Violine mit Klavier. Nicht zu vergessen habe ich auch ein *vocales* Werk geschrieben. Nun habe ich Ihnen erzählt was in Fredensburg u. Copenhagen vorgegangen ist, und ich hoffe Sie nächsten Sommer in Fredensburg zu sehen mit eine ganze Paket von Compositionen; — ich hoffe auch daß die gnädige Frau Gräfinn sich wohl befindet, bitte meine ergebene Compliment zu überbringen.

Leben Sie wohl. Grüße an Ihnen von uns Allen!

Niels W. Gade.

7.

11 Vestervoldgade. — Copenhagen 20/10
(Musikconservatorium.) 1890

Lieber Hr Her(!)drich!

Mein frühere Schüler — nun, der selbständige und talentvolle Komponist, der mich immer Freude bringt wenn ich seine Arbeiten durchsehe; — noch immer mit spähender Lehrerblick, und eben deswegen doppelte Freude, wenn ich immer Fortschritt im Richtung guten u. gesunden Geschmack, wie im künstlerische Tüchtigkeit entdecke.

Ich wollte Ihnen schon am Weihnachten vorigen Jahres schreiben, aber ich wurde von ein sehr bösartiger Influenza angegriffen, die mich den ganzen Winter abwechseld unterhielt. — Dennoch habe ich meine Koncerten gehalten mit gewöhnlichen Humeur. Wir haben hier ein neues und gutes Koncertlocal erhalten. Erinnern Sie sich noch „Bredgade" nahe bei „Kongens Nytorp"? Das „Schimmelmansche Palais" ist umgebaut, und es ein großer u. hübscher Koncertsaal (1500 Zuhörer) u. auch eine kleinere für Kammermusik; in den letzteren werde ich im Verlauf der Saison 2 Koncerte für *Streich*orch:, *kleinere* Chöre, *Lieder* mit Piano etc., unter andere Sachen werde ich auch Ihre „Lieder aus Sevilla" op. 8 aufführen, u. freue mich darauf — die Lieder müßen allerliebst klingen [1].

Wir fangen unsere 6 große Koncerte im nächsten Monat an. Es kommt in 1sten Konzert ein größeres Stück von mir „Psyche", die ich für Birmingham Festival in 1882 componirt hatte [1].

Unsere Chor und Orch: hat sich vergrößert u. verbessert die letzten Jahren, wir haben jetzt 16 ersten Geigen, u. 40 Soprane im Chor. Es klingt prächtig in großen Saal.

Mein besten Dank, lieber Freund, für Ihren Brief an mein Sohn, betreffend das Manuskript meines Amoll Sinfonie [2]. Ich bitte Sie bei den Antiquar zu vernehmen, welchen Preis er verlangt. — Ich selbst darf nicht fragen, den dann wird er wahrscheinlich sehr viel verlangen. Ich denke mir das diese Abschrift von meine Hand, in Leipzig blieb, im Jahre 1847, da ich meine Stellung im Gewandhaus aufgab [3]. — Das fernere, das Manuskript betreffend, ist im dunkeln eingehüllt.

Nun soll ich Ihnen viele Grüße von meine Frau & Tochter, wie von meine Söhnen Felix & Axel, und deren Frauen bringen.

Leben Sie wohl! Herzlichen Gruß

von Niels W. Gade.

[Am Rand:] Grüßen Sie von mir wenn Freunden u. Bekannte fragen.

Maximilian Heidrich ist — von vielen Reisen, die ihn aber nicht wieder zu Gade führten, abgesehen — für den Rest seines Lebens in Dresden geblieben. Dank der Hochherzigkeit der in Gades Briefen mehrfach erwähnten livländischen Gräfin Mellin konnte er sich sorgenlos seiner Haupttätigkeit als Komponist hingeben. (Als Pianist wirkte er häufiger am Schwarzburger Hofe.) Jahrelanger Umgang mit dem „immer unglücklichen, selten zufriedenen, aber trotzdem stets liebenswürdigen, genialen" Anton Rubinstein brachte in ihm „den letzten Rest von Autoritätsglauben" (Gadescher Prägung! T.) zum Schwinden. Der Fortfall des Zwangs, die Früchte seiner Begabung materiell auswerten zu müssen, der seiner rein idealistischen Kunstauffassung so ganz entgegenkam, verhinderte es, wie Heidrich selbst sehr wohl wußte, in erster Linie, daß sein Name recht bekannt wurde. Ein ganz unerwarteter Tod rief ihn am 6. August 1909, 45jährig, mitten aus dem Schaffen ab.

Sein tonschöpferisches Werk umfaßt 80 Opus, von denen 40 bei C. F. Schmidt (Heilbronn), C. W. Simon (Berlin), Greßler (Langensalza), Baselt (Frankfurt-Main), Hug & Co., Leuckart, Kistner und Zimmermann (Leipzig) erschienen sind; auch sechs Opern sind Manuskript geblieben. Sein Schaffen erstreckt sich auf alle Gebiete. Günstige Besprechungen hat die „N. M.-Ztg." in den Jahrgängen 1915, 1916, 1918 und 1923 gebracht. Charakteristisch sind vor allem: Phantasiesonate Op. 70 und Schattenbilder Op. 80 für Klavier (beide bei Leuckart), Klavier-Violinsonate Op. 12 und Trio für Klarinette, Viola und Violoncello Op. 33 (beide bei Schmidt), Lieder:

[1] Gade's zwei Monate nach diesem Brief, am 21. Dezember erfolgender Tod hat die Aufführung vereitelt.

[1] „Psyche" für Solo, Chor, Orchester, op. 60 (nach oben erwähntem Verzeichnis).

[2] op. 15, seine dritte.

[3] Er war Vertreter und Nachfolger Mendelssohns.

Op. 50 für Bariton, Op. 55 für Mezzosopran, Op. 62 Nietzsche-Lieder für Mezzosopran mit Violin- und Klavierbegleitung (alle bei Leuckart) sowie Op. 79 Das Lied vom Sterben, Kantate für großes Orchester, Soli, gemischten Chor und Orgel (Leuckart).

Max Reger, dem einige obiger Kompositionen vorlagen, schrieb darüber, fünf Monate vor seinem Tode, dem Bruder des früh Dahingegangenen folgende Postkarte (Poststempel 13. 1. 16):

[Stempel:] Jena i/Th.
Beethovenstr. 2.

S. g. H. Dr.! Ich danke Ihnen sehr für frdl. Sendung der Werke Ihres Herrn Bruders. *Unstreitig* ein *großes* Talent! Es ist tief zu beklagen, daß der Componist so früh versterben mußte. Ich wünsche diesen ausgezeichneten Werken den größten Erfolg. Haben Sie nochmals besten Dank!

Mit vorzüglichster Hochachtung
Ihr ergebenster
Generalmusikdirektor
Dr. Max Reger.

Eugen d'Albert: „Der Golem"

Text von Ferdinand Lion. Uraufführung am Frankfurter Opernhaus

In diesem Werk hat der begabte und routinierte Opernkomponist wiederum einen durch Roman und Film bekannt gewordenen, außerordentlich bühnenwirksamen Stoff vertont, einen echt romantischen Vorwurf in der Art der „Undine" oder des „Heiling". Das Sagenproblem von der Beseelung eines unbeseelten Körpers durch Menschenkraft ist hier von dem Librettisten Ferdinand Lion nach der altjüdischen Legende gestaltet in einer Dichtung, die vermutlich nicht so bald von der Opernbühne verschwinden wird; ob sie allerdings dauernd mit der Musik d'Alberts verbunden bleiben wird, scheint mir fraglich. Wirksam ist diese Musik durch die Sanglichkeit der Stimmen und die Klangmöglichkeit des Orchesters. Das war auch sicher die Eigenschaft, die den kongenialen Dirigenten Krauß an dieser Partitur gereizt hat. Wirklich packend ist der Moment der Beseelung durch den Gesang der Frau, doch hat sonst d'Albert nicht alle Möglichkeiten des Textes erschöpft, ist vor allem zu sehr in den gewohnten Wegen der gegenwärtigen musikdramatischen Sprache gewandelt. Wagner, Puccini und Strauß sehen allzu deutlich ihrem kleineren Nachfolger über die Schulter; und so geschickt die Einflechtung der originalen Synagogengesänge ist, so wirkt alles mehr wie eine intelligente und routinierte Verarbeitung oder Bearbeitung, als wie eine wirklich schöpferische Tat aus künstlerischem Zwang. — Der Komponist durfte allen an der Uraufführung Beteiligten für ihre Leistungen verpflichtet sein. Es war eine vorbildliche Wiedergabe, die in schönen Bühnenbildern Ludwig *Sieverts* unter der Regie von Lothar *Wallerstein* und der musikalisch zügigen Leitung von Clemens *Krauß* das Werk entstehen ließ. Robert v. *Scheidt* verkörperte die edle Persönlichkeit des Rabbi *Loeb*, Jean *Stern* die schwierige Figur des Golem und Elisabeth *Kaudt*, eine der begabtesten Sängerinnen unserer Bühne, die Tochter Lea. Die Vorstellung brachte dem anwesenden Komponisten besonders nach dem wirkungsvollsten zweiten Akt einen starken Erfolg. Dr. *M.*

*

Robert Alfred Kirchner: „Sündflut"

Operndichtung in drei Akten

Uraufführung am Mecklenburgischen Staatstheater

Nach dem Romane „Rungholts Ende" von Johannes Dose, der den Untergang der nordfriesischen Stadt Rungholt behandelt, schrieb Kirchner das Libretto. Wenn auch die Dichtung besser und wirksamer ist als in seiner ersten Oper „Der Tod des Musikers", die im Vorjahre gleichfalls hier uraufgeführt wurde, so fehlt doch auch ihr, besonders im ersten Aufzuge der rechte dramatische Fluß. Dieser Umstand ist auch hemmend für die musikalische Gestaltung dieses Aufzuges. Erst mit fortschreitender, geschlossener Handlung gewinnt die Musik Farbe und inneren Reichtum. Kirchner ist ein sicherer Könner. Seine Erfindungskraft, der edle Ausdruck seiner Musik, die teilweise fast oratorienhafte Form annimmt, ist von nicht alltäglicher Art. Tonmalerisch weist das Werk manche feine Einzelheiten auf, belebte Orchesterzwischenspiele voll plastisch gestalteter Schärfe sind ganz unmittelbar zwingend. Auch in der geschlossenen Form von Liedern und Chorsätzen enthält das Werk manch Gutes und Melodiöses. Das Ganze, die Schöpfung eines ernsten Musikers, dessen weitere Entwicklung als schaffender Künstler vielversprechend ist. Das Mecklenburgische Staatstheater hatte sich der Neuheit mit großer Sorgfalt angenommen. Unter Kapellmeister *Lutzes* musikalischer und *Fridericis* szenischer Leitung fand das Werk die verdiente, gute Aufnahme.

*

L. Cherubini: „Don Pistacchio"

(Der dreifach Verlobte), burleske Oper

Deutsche Uraufführung in der Dresdner Staatsoper

Die alte Nummernoper mit ihren geschlossenen Formen, ihrer thematischen Urkraft und starken Melodiosität wird schon lange, zumal seit der Händel-Renaissance, als Befreiungsmittel aus den Wirrnissen unserer modernen Musik gepriesen. Hindemiths „Cardillac" hat diese Frage brennend gemacht. Nun kommt die Ausgrabung eines durchsichtigen Frühwerkes, das der später als ernster Tondichter wie als Theoretiker so berühmt gewordene Cherubini mit 23 Jahren (1783) für Venedig schuf: „Il sposo di tre, marito di nessuna" (Verlobt mit dreien, vermählt mit keiner). Diese Buffo-Oper, in welcher der geckenhafte Dümmling Don Pistacchio gefoppt wird, hatte in Venedig großen Erfolg, wurde aber dann durch andere Werke verdrängt und blieb 140 Jahre vergessen. Nicht ohne Grund. Der Zeitgeschmack wandelt sich; der Jugendarbeit fehlte trotz aller Leichtigkeit der Faktur, trotz zahlreicher musikalischer Schönheiten, die innere Reife und die notwendige Abwechslung, bezw. dramatische Steigerung der Geschehnisse, kurz der durchdringende Geist.

Wer alte Opern für unsere Zeit gewinnen will, muß den Mut haben, bei der Umwertung der Werte ganze Arbeit zu tun, seine Ausdrucksmittel farbig und knapp wählen und der Neuzeit anpassen. Nur so kann das Interesse dauernd erweckt werden. Das ist auch der eigentliche Sinn der Worte Prof. Ludwig Schemanns (Freiburg), der in seiner umfang-

reichen Cherubini-Biographie begeistert für die Neubelebung des „Sposo“ eintritt.

Hans *Tessmer* (Dresden) unterzog sich der mühevollen Umarbeitung mit regem Eifer, auf Grund des einzigen Originaltextbuches, das auf photographischem Wege von Amerika beschafft worden war. Die Secco-Rezitative *fehlten* in der Partitur der Berliner Staatsbibliothek. Mit Hilfe eines stilkundigen Musikers von Ruf wäre es wohl möglich gewesen, sie aus den ausgemerzten Arien usw. *wiederherzustellen*. Genügend melodische Musik war vorhanden. Der gesprochene Dialog ist viel zu lang, er kann unbeschadet auf ein Mindestmaß gekürzt werden; die einfache Handlung bleibt verständlich. Auch manche Musiknummer erscheint für den heutigen Geschmack zu breit.

C dur, G dur, A dur und E dur sind die damals bevorzugten Tonarten Cherubinis, der bisher vorwiegend Kirchenmusik geschrieben hatte, sich aber hier, die heimatlichen Volkslieder einfangend, in toller Jugendlust auslebte. Stets bleibt er der vornehme Musiker, der nie ins Gewöhnliche verfällt. Mit größter Leichtigkeit spinnt er die Gesangslinie, fügt schmachtende oder heitere Koloraturen an, imitiert die Singstimmen, gliedert sie in Terzen, Sexten, und weiß auch gelegentlich mit dem Orchester gut zu charakterisieren. Diese Vorzüge trugen dem jungen Meister den Schmeichelnamen „Cherubino“ ein. Reizvoll klingend auch heute noch das Vogelliedchen, die Advokatenszene und vor allem das Beschwörungsquartett vor dem Sibyllentempel „Askara, Kikila, Kula, Kulala“. Am Schlusse sollte das Schlagwort Pistacchios „Der Teufel hol die Weiber“ wieder kurz anklingen. Ermüdend in Musik und Text wirkt jedoch die häufige *Stimmungsähnlichkeit*, die sich aus der naiven, des dramatischen Nervs entbehrenden Lyrik, und aus der vielfach gleichartigen Orchesterbehandlung ergibt. Mehr „Wattierung“, mehr Herzenswärme wäre hier von nöten.

Die Dresdner Aufführung war von Prof. *Fanto* geschmackvoll ausgestattet. Dr. *Reuckers* Regie bemühte sich erfolgreich um den Stil der „Commedia dell' arte“. Manch hübsches Scherzchen tauchte auf, besonders die rotierende Szenenverwandlung ergötzte. *Staegemann* sang und spielte den Pistacchio als eine Art Bleichenwang, himmelhoch jauchzend — zu Tode betrübt. Neben ihm gebührt *Ermold* für die Beherrschtheit als Onkel Simone der Preis. Die beiden Damen *Kolniak* und *Röhler* vertraten die verlobungssüchtigen Nebenbuhlerinnen. Sie setzten sich redlich für ihre Aufgaben ein, brachten aber nicht die Belcanto-Kraft auf, die diese Musik erfordert. Ebenso gilt dies für den matten Tenor *Dworskys* (Martino). Wir sind arm geworden an schmiegsamen, silberglänzenden Stimmen. *Kutzschbach* leitete die Staatskapelle mit besonderer Hingabe. Die Zuhörerschaft nahm das problemlose Werkchen freundlich auf und spendete am Schluß den Hauptdarstellern freundlichen Beifall. Prof. *H. Platzbecker*.

*

Bernhard Schuster: „Der Jungbrunnen“

Uraufführung am Bad. Landestheater, Karlsruhe

Die Wagnersche Sackgasse ist noch nicht überwunden. Davon gibt der Jungbrunnen von Bernhard Schuster ein beredtes Zeugnis. Wieder einmal wurde die Erlösungsidee eingekleidet in eine höchst unwahrscheinliche, wenig spannende Handlung. Die gefällig gesetzten Worte stammen aus der Feder Wilhelm Holzamers, allein, erfunden ist die Handlung vom Komponisten. Dieser etwas ungewöhnliche Weg der Textdichtung ist im Werk spürbar und nicht zu seinem Vorteil. Das Ganze scheint um einige ganz bestimmter, meist lyrischer Szenen willen gebaut zu sein, die eben den malerisch empfindenden Tondichter zur musikalischen Gestaltung gedrängt haben. Jeglicher Zwang der Handlung fehlt. Kommt hinzu, daß die einzelnen Personen unverkennbar die Züge irgend einer sehr bekannten Bühnenfigur tragen. Die Legende entspinnt sich folgendermaßen: Im tiefen Mittelalter zur Zeit der Kämpfe zwischen Heiden- und Christentum wird die noch heidnische Stadt Odinheim wegen der Zuchtlosigkeit ihrer Einwohner schwer durch Seuchen heimgesucht. Zum Zeichen der göttlichen Strafe steht ein blutiger Komet am Himmel, der erst erlischt, als der ehrwürdige Christenbekehrer und Prophet Ammonius — ein Typ Gurnemanz — in die Stadt einzieht, um zu verkünden, daß nur eine reine Jungfrau das Unglück wenden könne, sofern sie sich des von Gott gewollten Opfers unterzöge. Dieses Opfer besteht — man erfährt das erst viel später — darin, daß sich die Jungfrau in einem ganz bestimmten, schwer und mühselig zu findenden Quell zu baden hätte, worauf sie wohl jung und schön würde, aber trotzdem der weltlichen Liebe entsagen müsse. Merkwürdig ist, daß der liebe Gott von vornherein mit einer alten Jungfrau rechnet, noch merkwürdiger, daß gerade er eine Art Opfer verlangt, das dem Rezept einer jeglichen Dorfwahrsagerin Ehre gemacht hätte. Wie vorauszusehen war, findet sich in den Mauern der Stadt kein unberührtes weibliches Wesen; da erinnert man sich, unterstützt durch mystische Stimmen, an die menschenfeindliche, im Walde hausende Ava. Diese leibhaftige Kundry wird vom Volkshaufen aufgestöbert und nachdem Ammonius an die gute Seite ihrer Seele gerührt, erklärt sie sich zum Opfer bereit und zieht unter den Huldigungen des Volkes in die Weite. Der zweite Akt führt in die Tiefe des Waldes. Pane und Dryaden schlingen ihre Reigen. Der in Faustscher Manier sehnsuchtstrunkene Dietmar wird vom mephistophelischen großen Pan in diese sinnliche Welt hineingeführt, damit ihm das große Erleben geschenkt werden soll. Aber selbst die jäh aufflammende echte Liebe eines wunderschönen Moosweibchens kann den Weltschmerzler nicht reizen. Da erscheint Ava auf der Bildfläche, sie ist am Ziel, sie taucht unter im Quell und kommt als herrlich blondgelocktes Mägdelein wieder herauf. Das Geschick erfüllt sich: Dietmar steht sofort in hellen Flammen, Ava nicht minder, noch ein kleiner innerer Kampf und die beiden liegen sich in den Armen. Das aber geht gegen Gottes Gebot. Unter Blitz und Donner erscheint Ammonius im brennenden Busch — siehe Buch Moses —, spricht den Fluch über die Ungetreuen und läßt sie beide erblinden. Warum der unschuldige Dietmar mitbetroffen wird, ist nicht ersichtlich. Das Opfer der Ava hat jedoch trotz alledem seinen Zweck erfüllt. Odinheim wurde gerettet und heißt jetzt, da alle Christen geworden sind, Göttweih. Es ist Pfingstfest und die Männer sammeln sich im dritten Akt, um vom Priester für den Kreuzzug geweiht zu werden. Da tasten sich Dietmar und Ava, geführt von ihrem 11jährigen Sohn, herbei. Sie haben, von einem unbestimmten Drang getrieben, ihre Waldhöhle verlassen und sind nun, die unwissenden Heiden, unter die fanatischen Christen geraten, welche die Landstreicher, die nichts von Gott und der Bedeutung des heiligen Festes wissen, schmähen, und, nachdem sich Ava als die Erretterin der Stadt bekannt gegeben, sogar als des Bündnisses mit dem Bösen verdächtig, verbrennen wollen. Im rechten Momente kehrt Ammonius in die Stadtmauern ein, diesmal im blauen Mantel an die Christusgestalt mahnend (Siegfried Wagner hat in seinem Friedensengel

eine ähnliche Geschmacklosigkeit begangen) und löst die ganze Fabel in Wohlgefallen auf, indem er die beiden Blinden wieder sehend macht und den Dietmar zum Führer des Kreuzzugs ernennt.

Es sind einzelne geschickt gemachte Situationen, hübsch wirkende Bilder, die vor allem Anlaß zu größeren musikalischen Ausladungen gaben, indes die Handlung träge fließt und keine eigentliche Entwicklung besitzt. Dem Chor ist eine gewaltige Rolle zugeteilt. Er ist fast immer auf der Bühne, verhält sich im Gegensatz zur Antike nicht passiv, philosophierend, sondern greift unmittelbar in die Geschehnisse ein. Er ist das lebenspendende Element in diesem Stück und außerdem das einzig musikalisch Frische, aus dem einfachen Grund, als die Möglichkeiten der technischen Ausführung immerhin begrenzt sind und gewollt unnatürliche Verzerrungen und Dehnung, wie man sie dem Instrumentalkörper unterschieben kann, nicht zulassen. Außer man ließe das ganze opernhafte Ansehen des Werkes im Stich und löste es in ein molluskenhaftes Gewinsel auf. Das aber hat Bernhard Schuster nicht gewollt. Sondern er steht fest mit beiden Füßen auf dem Boden der Tradition und wenn sich dieser Zustand allzusehr bemerkbar machen will, dann, ja dann, sucht er mit der Geste des Neutöners zu verwischen, dann wird die Musik schwammig, verworren, dann entstehen Strecken der Oede. Auch zur Atonalität und ihre Varianten gehört Inspiration. Und wer sie nicht im Blut liegen hat, sollte ruhig Melodie schreiben, wie er sie empfindet. Abgesehen davon, daß Schuster seine Oper viel zu dick instrumentiert hat, kann man ihr das Zeugnis einer soliden Arbeit geben. Es steckt viel technisches Können dahinter.

Mit großer Sorgfalt wurde das Werk von Dr. Heinz *Knöll* einstudiert. Hedy *Iracema-Brügelmann* gab als Ava eine reife, durchdachte Leistung; Theo *Strack*, Walter *Warth* und Dr. Hermann *Wucherpfennig* standen ihr ebenbürtig zur Seite. Ganz Hervorragendes leistete der Chor [1]. Das Werk wurde freundlich aufgenommen. *Margarete Voigt-Schweikert.*

MUSIKBRIEFE

Berlin. Das Konzertleben Berlins hat zurzeit mit über 50 Konzerten innerhalb von zwei Wochen seinen Höhepunkt erreicht, und die musikkritische Tätigkeit gleicht oft genug einem Wettlauf von Saal zu Saal. Manche interessante Neuigkeit ist aus den Sinfoniekonzerten zu berichten, von denen sieben „Serien" die Saison durchziehen unter den ständigen Dirigenten Furtwängler, Bruno Walter, Bohnke, Dr. Peter Raabe, Dr. Heinz Unger, Prof. Dr. Felix M. Gatz und Erich Kleiber. Unger als zielbewußter Stabführer bescherte uns neulich einen Respighi-Abend unter persönlicher Mitwirkung des vielgefeierten Komponisten am Flügel. Aber weder das mixolydische Klavierkonzert, noch die lyrische Dichtung „La Primavera" für Soli, Chor und Orchester entsprachen den Erwartungen, namentlich das letztgenannte Werk litt unter allzu breiter Ausführung eines gleichbleibenden Stimmungsgehaltes mit einem Schwelgen in verzuckerten Nonen- und Quintsextakkorden. — In der Staatsoper hörte man Variationen über ein eigenes Thema von Gustav Cords als Erstaufführung, die gediegenes musikalisches Können und gefällige Gedanken aufwiesen. Dr. P. Raabe dirigierte ein „Vorspiel zu einer Tragödie" von Paul Kletzki, ein nicht alltägliches, offensichtlich programmatisch gehaltenes dramatisch-lebendiges Werk, durch zähe Stimmungskontraste zerrissen, von fesselndem Aufbau. Kletzki und Günther Raphael, beides starke Talente von vielversprechender Eigenart, stehen im Mittelpunkt des allgemeinen Interesses. Eine Violoncello-Sonate Raphaels voll gefühlstiefem Ringen nach eigenem Ausdrucksreichtum brachte die hochbegabte Eva Heinitz zur Uraufführung; Schumann-Heß-Wille interpretierten sein noch ungleichmäßiges Trio Op. 11. — Emil Bohnke hatte für sein 5. Sinfoniekonzert Georg Kulenkampff als Solisten gewonnen, dessen Wiedergabe des g moll-Konzertes von Bruch in fast überirdischer Abgeklärtheit ein tiefgehendes Erleben bedeutete. — Die Aufführung der Faust-Sinfonie unter Furtwängler ist ein Ereignis, das uneingeschränktes Lob verdient. — Der 60. Geburtstag des Komponisten W. v. Baußnern wurde durch mehrere Festkonzerte gefeiert, unter denen ein Konzert in der Hochschule mit den tieferschütternden „Gesängen aus Hiob", der farbenfreudigen, melodiereichen „Ungarischen Sonate" und verschiedenen Chören den Höhepunkt bildete. Eigene Kammermusikabende galten den Werken von Leos Janacek und Friedr. E. Koch — jener voll eigenwilliger Herbheit und fast jähzornigem Kontrastreichtum, dieser urgesund, gefällig, gewählt unterhaltend. Unter den Ausführenden sind Prof. Julius Dahlke und Stefan Frenkel als ausgezeichnetes Künstlerpaar zu nennen. In die Welt modernsten Schaffens führte das von Rob. Heger (Staatsoper Wien) dirigierte „Konzert für fünf Blasinstrumente" von Vittorio Rieti, dessen Tanzbodenthematik von unsinnigen harmonischen Karikaturen befruchtet war, oder die von Erdmann gespielten Klavierwerke von A. Schönberg (Op. 25) und A. Schnabel, die mit Aesthetik nichts mehr zu tun haben. Reinere Luft weht in unseren Männerchorkonzerten: der Berliner Sängerverein (Cäcilia Melodia) beging mit einem ausgezeichneten Festkonzert die Feier des siebzigjährigen Bestehens, der Lehrergesangverein besann sich auf seine alte Tradition und ließ unter Prof. Rüdels anfeuernder Leitung Chöre von Schubert und Weber in stilvoller Wiedergabe erklingen. Dr. *Fritz Stege.*

*

Bremen. Die Klagen über die geringe wirtschaftliche Leistungsfähigkeit des Publikums wollen noch immer nicht verstummen. Für die erhebende Kunst ist nicht viel Geld vorhanden. Das hat auch unsere Oper erfahren müssen. Der mit Schrecken erkannte Fehler der Erhöhung der Abonnementspreise ist wieder rückgängig gemacht worden. Hoffentlich wird die Zahl der vorjährigen Abonnenten nunmehr erreicht. Mit einer glänzenden Neuinszenierung der Zauberflöte trat die Oper auf den Plan. Es folgten in gleicher Qualität der Widerspenstigen Zähmung, Barbier von Bagdad. Andere Opern erschienen dagegen vernachlässigt, Tannhäuser und besonders die erste Rheingold-Aufführung; das war um so verwunderlicher, als gerade der Ring in diesem Jahre gründlich umgestaltet werden soll. Etwas enttäuscht hat die Erstaufführung von Strawinskys „Pulcinella". Die gleichzeitig gebrachte „Feuersnot" von R. Strauß erweckte gleichfalls bedenklich wenig Interesse. Wenn man eine Lortzing-Feier veranstaltet, dann muß man dem Vorkämpfer der deutschen Oper etwas mehr Liebe antun und keine lässige Eleganz walten lassen, wie es bei Sängern der Waffenschmied-Aufführung leider der Fall war. Hervorgehoben werden muß das Gastspiel der Meta Seinemeyer als Aida und ganz besonders das der Ivoita Frentes als Butterfly. Das Wiederholungsgastspiel war ebenfalls ausverkauft. Ein weiterer Lichtpunkt für das Stadttheater war das dreimalige Gastspiel und ein Matinee der weltberühmten Tänzerin Anna Pawlowa mit ihrem gesamten Ensemble. Das Ballett ließ die Tanzkönigin als hohe Spitze ganz besonders hervortreten. Die Gipfelleistung ist immer noch „der sterbende Schwan". In den philharmonischen Konzerten hörten wir erstmalig von W. Braunfels „Präludium und Fuges" für Orchester und die VII. Mahler-Sinfonie. Der glänzende Pianist Wladimir Horowitz spielte das Klavierkonzert in Es dur von Liszt, als Komposition kaum mehr genießbar. Raatz-Brookmann sang die Kindertotenlieder von Mahler. Er ist für die philharmonischen Konzerte kaum noch ein Gewinn. In den Quartettkonzerten hören wir diesen Winter nur Beethoven. Zweimal schon hatten wir die Freude, das Wendling-Quartett hier zu begrüßen. — Gute Solistenkonzerte gaben Edwin Fischer (Beethoven) und der geniale Geiger Vasa Priboda mit dem ebenso genialen Begleiter Charles Cerné. Der Klavierabend der Alice Landolt hat nicht sehr befriedigt. — Der Instrumentalverein gab ein Kammerkonzert mit Werken lebender Komponisten und verließ damit die vorjährige Richtung, die der Pflege alter Musik galt. Die Sängerin Magda Grimm-Pulver entledigte sich der schwierigen Aufgabe in den Liedern von Pembaur und Schadewitz mit gutem Geschick und großem Können. Die Stephani- und St. Martini-Kirche begannen mit je einem

[1] Brillant war die szenische Aufmachung, wirkungsvolle Verteilung und Bewegung der einzelnen Gruppen; verantwortlich hierfür Oberspielleiter Otto Krauß.

Bach-Abend, dort instrumental, Geige und Orgel, hier Vokal, Arien mit Orgel und obligatem Instrument. Ein gut gelungenes Konzert in der St. Martini-Kirche galt dem Schaffen Karl Hoyers (Leipzig). Herr Organist Bergmann spielte das memento mori und die Phantasie über das Niederländische Dankgebet, während Herr Prof. Dr. Kratzi ein Pastorale und eine Sarabande für Flöte mit Orgel spielte. Das Münchner Vokal-Quartett gab hier einige Proben seines rühmlichen Bestrebens, muß sich höhere Konzertreife aber noch ernstlich erarbeiten. Der Lehrergesangverein macht unter Prof. Nößler gute Fortschritte. Der „Pharao" von Berger war eine gute Leistung, ebenso die erstmalig gesungenen Lieder eines Dorfpoeten von H. K. Schmidt, während die Schubertlieder abfielen. *Heinz Bergmann.*

*

Chemnitz. Chorisches überwiegt das Orchestrale. Kammermusik ist selten wie ein Edelstein. Dennoch bilden die städtischen Sinfoniekonzerte unter Generalmusikdirektor Malata das Rückgrat des Chemnitzer Musiklebens, obwohl sie nur noch aller 14 Tage stattfinden. Beethovens Todestag gab der Konzertleitung Veranlassung, in einer weitgespannten Konzertreihe so ziemlich alle sinfonische Schöpfungen (im weiteren Sinne) Beethovens unter Heranziehung erster Solisten darzustellen. Sowohl dieser Plan als auch seine Ausführung sind des Meisters würdig. Die V. und IV. Sinfonie, die Ouvertüren 1 und 4 zur „Leonore" und zu „Coriolan" zeigten Malata mit der städtischen Kapelle im gemeinsamen Nachgestalten in bestem Lichte. Bei Giesekings Spiel des Es dur-Konzertes stockt des Berichters Stift, während A. Roselle (Dresden) dramatischen Arien mehr durch Eindringlichkeit ihres Singens als durch Glanz ihrer Stimme genügte. Bruckners IX. Sinfonie (Malata) „vollendete" W. Steffen mit dem Tedeum durch die „Singakademie". Der Volkschorleiter W. Hänel bot zum Abschied von Chemnitz leider Bruchstücke aus den „Meistersingern". Vorher hatte er den Stab Max von Schillings in die Hand gegeben, der mit dem „Philharmonischen Orchester" und dem Volkschor Beethovens IX. Sinfonie dirigierte. Oratorisches fehlt bis jetzt. Dafür sangen der Bürgergesangverein unter P. Geilsdorf ungemein weihevoll Schubert-Chöre und Othegravens „Königskinder", der Lehrergesangverein mit bestem Gelingen unter E. Seebohm einen Strauß alter und neuer Tänze (darunter erstmalig die „Tanzliedsuite" von J. Haas). Mit eigenen Kompositionen traten auf den Plan P. Geilsdorf (eindrucksvollen Motetten und Violinstücke, anschließend erstmalig die „deutsche Singmesse" von J. Haas) und Werner Hübschmann (Kammermusik für Klavier und Streicher von reicher Erfindung und sicherer Gestaltung). Als ein Liederabend erster Ordnung seit langer Zeit muß die Aufführung angesprochen werden, in der zwar Susanne Michel (Dresden) weniger glücklich, dafür aber der heimische Tenor W. Hennig und Kapellmeister G. Will. Meyer um so gediegener den größten Teil des italienischen Liederbuches von Hugo Wolf erklingen ließen. *W. R.*

*

Freiberg Sa. Der diesjährige Konzertwinter begann mit einem öffentlichen Konzertabend des Landesvereins Sächsischer Heimatschutz, für den erste Dresdner Künstler gewonnen waren. Der Cellovirtuose Hans v. Schuch interpretierte vorzüglich Werke von Beethoven, Schumann, Schubert, Strauß und Reger; Liesel v. Schuch, die erste Koloratursängerin der Dresdner Staatsoper, zeigte sich wieder auf der vollen Höhe ihres Könnens. — Das Stadttheater brachte uns, um das Gedächtnis C. M. v. Webers aus Anlaß seines 100. Todestages nachträglich zu ehren, eine im ganzen vorzügliche Festvorstellung von „Preciosa". Besonders anerkannt zu werden verdient das Orchester unter Kapellmeister Paul Voigts Leitung. — Die Mitglieder unserer früheren Stadtkapelle haben sich wieder zusammengeschlossen und haben es durch eine Anzahl Neuverpflichtungen zu einem größeren, klangstarken Orchester gebracht. Das neue Unternehmen unter Leitung von O. H. Mann zeigte in einem Eröffnungskonzert mit Werken alter, neuer und neuester Meister, daß es in der verhältnismäßig kurzen Zeit seit seiner Gründung dank der exakten Orchestererziehung bereits sehr viel erreicht hat. Die Leistungen standen auf beachtenswerter künstlerischer Höhe. *Walter Fickert.*

*

München. (Erstaufführung von A. Honeggers sinfonischem Psalm „König David".) Eine moderne Oratorien-Erstaufführung mit so durchschlagendem Erfolg, daß sofort eine Wiederholung angesetzt werden konnte! Das bedeutet immerhin ein Positivum in dem gegenwärtigen Streit um Münchens Rang als Kunststadt. Denn dieses moderne Oratorium — es ist ein solches trotz des anders lautenden Untertitels — läßt an fortschrittlicher Haltung nichts zu wünschen übrig. Aber seine Haltung ist nicht Krampfmodernität, sondern natürlicher Wuchs. Atonalität und Mißklänge dienen hier mit so überzeugender Selbstverständlichkeit der musikalischen Versinnlichung des Barbarentums bei Philistern wie Israeliten, daß man über der Plastik des Ausdrucks die Proteste der Gehörnerven in der Tat vergißt. Ja, sogar das Melodram — sonst doch ästhetisch immer eine fragwürdige Angelegenheit — wird im Zusammengehen mit dieser Musik (die freilich im herkömmlichen Sinne zum großen Teil keine mehr ist) nicht nur möglich, sondern geradezu ästhetisch bedeutungsvoll; man könnte sich ein Stück wie die „Beschwörung der Hexe von Endor" schwerlich packender und eindrucksvoller denken, wenn die Worte des „Erzählers" etwa gesungen anstatt zur Orchesterschilderung gesprochen würden. Ganz meisterhaft auch die Konzentration von Stimmung und Darstellung in den rein orchestralen Teilen wie dem „Heereszug", dem „Marsch der Philister", dem der Israeliten, dem von Gott in tiefen Schlaf versenkten „Lager Sauls". Und die große „Klage von Gilboa", vom Frauenchor, dem Solosopran und -Alt fast durchweg nur auf „Ah" gesungen, während der Erzähler den Klagehymnus spricht, das ist eine Konzeption von erschütternder Macht und Echtheit trotz — oder vielleicht sogar wegen? — der brüsken musikalischen Rücksichtslosigkeit. Desgleichen etwa der wilde „Siegesgesang" des Chores, der tiefsinnige „Gesang der Propheten" und noch so viele der durchweg sehr knapp geformten Stücke. Ist es ein Aufbäumen gegen die kulturelle Ueberzüchtung? Ist es elementarer Barbarismus aus Ueberzeugung? Auf jeden Fall rundet sich's zur künstlerischen Einheit, strotzt von wirklichen Einfällen und ist mit jener formalen Instinktsicherheit gestaltet, die neben der eminenten Begabung auch die romanische Abstammung Honeggers verrät. — Das Verdienst, diese fesselnde Erstaufführung gewagt und im Verhältnis zu den bescheidenen Chorkräften ausgezeichnet herausgebracht zu haben, gebührt Prof. E. *Riemann*, der unter seiner temperamentvollen und durchaus beherrschenden Stabführung seinen Chorverein für Evangelische Kirchenmusik, den Chor der Sendlinger Himmelfahrtskirche, das Konzertvereinsorchester samt den Solisten Nelly *Merz* (Sopran), Joh. *Egli* (Alt), H. *Knote* (Tenor) und Fr. *Jacobi* (Sprecher) vereinigte, und in diesem Falle buchstäblich zum Siege über die zahlreiche, aber zunächst natürlich verblüfft und betreten aufhorchende Zuhörerschaft führte. *P.*

*

Zürich. Die zweite Kammermusikaufführung des Tonhalle-Quartetts (de Boer, Schroer, Essek, Reitz) brachte die „Sechs Bagatellen" für Streichquartett Op. 9 von A. Webern. Ueber die Frage des persönlichen Geschmacks hinaus rührt dieses Werk an grundlegende Kunstfragen. Ganz zwanglos ergibt sich die Parallele mit den Malereien eines Kandinky. Wer wie dieser Farbe an sich, d. h. einige auf einer eingerahmten Leinwand, ohne jede erkennbare Form nebenoder umeinander gelegte Farbenstriche oder Flecke als „Bild", also als Ausdruck zu empfinden vermag, für den wird auch das Zerstäuben einiger Klänge, einiger Tonspritzer für die Dauer von Sekunden ein sublimes Erlebnis sein. Wenn man aber solche Sächelchen „aphoristisch" nennt, weil sie — kurz sind, dann übersieht man, daß der Aphorismus als „letzter Ring einer Gedankenkette", also der von allem Nebensächlichen gesiebte *Gedanke*, das gerade Gegenteil dieser, das musikalische Denken verneinenden *Reiz*-Gebilde ist. — Ein Streichtrio von Kodaly leitete den Abend ein. Diese „Serenade" ist liebenswürdig, wo sie unbefangen spricht, wie dieser Musik der Schnabel gewachsen ist: Ungarisch; da ist auch das Ensemble der zwei Violinen mit Bratsche von bestrickendem Klang. Am Schluß stand das Gewichtigste: Pfitzners Streichquartett Op. 36. Schönberg möchte zwar das „nur durch Töne Sagbare" auf Webern und seine Art sich mitzuteilen beschränken, aber Pfitzner sagt erst recht, was nur in Tönen leben kann; nur bedingt die größere Form auch den weitaus größeren Inhalt! Einzig der letzte Satz verrät etwas von äußerem Zwang. — In einem Abonnementskonzert

hörte man von W. Schultheß Variationen für Cello und Orchester Op. 14 (gespielt von Emanuel Feuermann). Das Werk war nach Regers, bei aller Schönheit doch gar zu langatmiger G dur-Serenade, nicht ganz glücklich untergebracht, da auch Schultheß gedanklicher und orchestraler Schwere zuneigt. Züge modernster Harmonik mischen sich mit melodischen Bildungen, die eher auf romantische Einflüsse deuten. Alles in allem das ehrliche Ringen einer Begabung nach persönlichem, neue Anregungen nicht verschmähendem Stil. Manche der Variationen ist schon fertiges Ergebnis.

Anna Roner.

BESPRECHUNGEN

Bücher

Ernst Reiter: C. M. von Webers künstlerische Persönlichkeit (aus seinen Schriften), Leipzig 1926, Fr. Kistner und C. F. W. Siegel.

Leop. Hirschberg: Siebenundsiebzig bisher ungedruckte Briefe C. M. von Webers. Hildburghausen 1926, F. W. Gadow & Sohn.

Hans Pfitzner: Was ist uns Weber? (zum 100. Todestag). Augsburg-Köln 1926, Benno Filser-Verlag. Kart.

Der im Verhältnis zu Webers Persönlichkeit fast beschämend still verlaufenen Säkularfeier verdanken wir auf dem Büchermarkt einige seinem Gedächtnis geweihte Gaben, unter denen *Reiters* vorgenannte Schrift mit zu den wertvollsten Bereicherungen zählt. Hier spricht einer, der mit scharfer-spürender Hingabe einen tieferen Einblick in Webers Geist und Anschauung genommen. So vermag er einen gewichtigen Beitrag zur Erhellung seines Wesens, seiner ethisch-ästhetischen Haltung, namentlich im Hinblick auf Opernideal und Zeitgeist, zu bieten, die das zumeist doch recht dünnblütig überlieferte und beurteilte Persönlichkeitsbild zur schärferen, plastischeren Ausprägung bringt. Weber selbst nannte sich ja einen „*denkenden* Künstler"! — Die zuweilen etwas aufdringlich gewählten Spitzmarken einzelner Abschnitte („Masse", „Freikugeln") harmonisieren nicht mit dem Gehalt der Ausführung; auch wünschte man einiges noch etwas systematischer gegliedert und einprägsamer disponiert, zumal ein Namen- und Sachindex (leider!) nicht beigegeben, wie es einer sonst so tüchtigen Schrift erwünscht gewesen wäre. — Noch immer entbehren wir (100 Jahre später!) einer Gesamtausgabe von Webers Briefen, obwohl seine Korrespondenz (einschließlich ihres literarischen Wertes) nach den verschiedensten Richtungen hin ein mannigfaltiges Interesse beansprucht und ein höchst ergiebiges Quellenmaterial bietet. Den wenigen vorhandenen Einzelsammlungen (an Brühl, Lichtenstein, Gottfr. Weber, Reisebriefe an die Gattin) schließt sich nun eine weitere an, um deren Herausgabe sich Dr. L. *Hirschberg* verdient gemacht. Es handelt sich um 62 Briefe Webers (aus den Jahren 1800—25) an seine Verleger: André, Artaria, Kühnel-Peters, Schlesinger, Simrock, nebst 15 Briefen an die ihm befreundete Berliner Familie Türk (von 1812—18), zerfallen also gewissermaßen in einen „geschäftlichen" und in einen „gemütlichen" Teil, womit nicht gesagt sein soll, daß ersterer nicht auch seine vertrauliche, menschlich-mitteilsame Seite hätte. Die Sitte jener Zeit liebte auch in geschäftlichen Dingen eine behaglicherere Breite, und vollends die ob ihrer Liebenswürdigkeit im Umgang allseits geachtete Persönlichkeit Carl Marias weiß auch hier in anziehender und anregender Art zu schreiben. — So wird man gerne nach den Briefen greifen, die für die Kenntnis des Menschen und Künstlers dankbare Einblicke gewähren, zumal die Besorgung der textlichen Wiedergabe mitsamt ihren Erläuterungen sorgfältige und gediegene Arbeit verrät. — An kleineren Irrtümern sei vermerkt: Brief 9 (des I. Teiles) gehört vor Brief 8; im II. Teil scheint bei Brief 3 hinsichtlich der Monatsangabe ein Irrtum unterlaufen zu sein (Oktober, nicht November?); das Namensregister hätte auf Angabe der Seitenzahlen nicht verzichten sollen! — In gedrungenem und gut geschautem Aufriß zeichnet *Pfitzner* ein Bild des Tondichters, namentlich in seiner künstlerischen und nationalen Sendung. Die schlicht gehaltene Form seiner Rede leiht dem ganzen einen liebenswürdigen Eindruck, unterstützt durch eine schmucke Einfachheit des äußeren Verlagskleides. — Doch dünkt uns die Dresdener Atmosphäre gar zu schwarz gemalt, während die nationalpolitische Ableitung des Schlusses ein entschiedener Fehlgriff ist, weil sie einen polemischen Unterton hineinbringt und einen unangebrachten kulturmüden Pessimismus verrät. Man sieht nicht ein, warum dann überhaupt noch Webers Geist hochhalten, wenn allem unserem Mühen „doch nur noch die Nacht" als unentrinnbares Schicksal (gegenüber dem internationalen Ansturm) bevorstehen soll! *Lossen-Ftg.*

*

Ant. Ursprung: Restauration und Palestrina-Renaissance in der katholischen Kirchenmusik der letzten zwei Jahrhunderte (Vergangenheitsfragen und Gegenwartsaufgaben) Augsburg 1924, B. Filser.

Was sich hier auf den schmalen Raum von 80 Oktavseiten zusammendrängt, ist eine überraschende Fülle an Fragen, Perspektiven, Untersuchungen und Ergebnissen, die mit einem Ernst sachlicher Aufschließung und gründlicher Durchdringung dargeboten werden, die sofort den allseitig erfahrenen, tiefschürfenden und scharfdenkenden Forscher verraten — dabei fesselnd und anregend in der Form. Es ist unmöglich, die Unsumme des verarbeiteten Stoffes und der aufgeworfenen Probleme im einzelnen hier anzuführen, die in ihrer Gesamtheit das bisherige Bild und Urteil über jene Bewegung in ebenso einschneidender Weise berichtigt, als es die gegenwärtige Lage und Möglichkeit in schlaglichtartiger Helle naherückt. Manch einer wird erstaunen, mit welcher Mannigfaltigkeit hier ein Problem aufsteigt, dessen Bewältigung vor ungeahnte Aufgaben und Ziele stellt. Groß war die Vergangenheit, aber vielleicht größer noch eröffnet sich der Kirchenmusik eine Zukunft höchster Entfaltung und neuerkämpfter, neubelebter Form. — Nicht minder bedeutsam sind auch Ursprungs entwicklungsgeschichtliche Rückblicke auf die letzten 200 Jahre. Man wird förderhin eine Unmenge von Irrtümern und Schiefheiten der Anschauung über diese Zeit füglich nicht mehr aufrecht erhalten können. Ursprung unterzieht sie einer gründlichen Korrektur, nachdem die bisherige Beurteilung namentlich allzu einseitig unter Tendenz des Cäcilianismus stand, was eine Art Monopolisierung der Verdienste zu seinen Gunsten zur Folge hatte. In Wahrheit reichen die Restaurationsbestrebungen weit über Regensburg hinaus in eine frühere Zeit, wie auch die mannigfachsten Seiten sich in das Verdienst der Bewegung teilen: München und Wien, Inland und Ausland, Katholiken und Protestanten, Klassizismus und Romantik, Naturalismus und Historismus. — Die Verdienste des Cäcilianismus verneint Ursprung damit keineswegs, sie bleiben ihm unbestritten, wenn auch daneben Schwächen und Schatten aufgedeutet werden, deren nachteilige Folgen nicht hinwegzuleugnen sind. — So zeigt Ursprung ein lebendiges, farbenreiches Bild der verschiedenartig ausgewirkten Kräfte. Und neben seinen historischen, entwicklungsgeschichtlichen Auseinandersetzungen treten ästhetische, stilkritische, liturgische, theologische, literarische und ethische Einbeziehungen, kurzum ein Reichtum der Betrachtung, der mit universeller Erfassung und Gründlichkeit einen noch wenig erhellten, vielfach verwirrten Fragenkomplex der Bereinigung entgegenführt. — Demgegenüber will es wenig bedeuten, wenn man in gelegentlichen Einzelheiten dem Autor weniger beipflichtet. — Im übrigen wäre noch bei Behandlung des Wagnerschen Einflusses auch darauf hinzuweisen, wie in der Gesamtauffassung der Messe die Grundeinstellung eines Dramas über Gebühr in den Vordergrund rückt (zuungunsten des supranaturalistischen, symbolischen Charakters eines Opfermysteriums; denn gerade von dieser naturalistischen Sinn- und Wortausdeutung aus hat die Textgestaltung in liturgischem Geist ihre empfindlichste Hemmung erfahren!). — Das Mischlicht in der Beurteilung von Liszts kirchenmusikalischem Streben gründet sich immer wieder auf Graner- und Krönungsmesse, zwei Werke, die ihrer ganzen ursprünglichen Gegebenheit nach absolut als Ausnahmen gewertet sein wollen, nicht aber als eine typische Form, die Liszts eigentlichem Ideal entsprochen hätte, das abseits von diesen Prunkmessen zu suchen ist. — Nochmals sei nachdrücklichst die ungewöhnlich werthaltige Schrift empfohlen, der seitens des Verlages eine ebenso künstlerisch vornehme Ausstattung als preiswürdige Erschwinglichkeit mit auf den Weg gegeben worden ist. *Lossen-Ftg.*

*

Alessandro Scarlatti „il Palermitano". La patria e la famiglia. In Napoli 1926.

Beiträge zur Scarlatti-Forschung erhält die Musikwelt durch eine in Neapel soeben erschienene Sonderabhandlung, welche den Schriftsteller *Ul. Prota-Giurleo* zum Verfasser hat. In

der sachlich gehaltenen, im Selbstverlag des Autors herausgekommenen Scarlatti-Schrift, wird Aufklärung über den Geburtsort Alessandro Scarlattis gegeben und über die bisher zweifelhafte Abstammung des Giuseppe Sc. (bei Riemann, Scarlatti) sicherer Nachweis durch Abdruck des diesbezüglichen Taufeintrags gebracht. Die Ehre, Geburtsstadt des hochberühmten Alessandro zu sein, wird man künftighin Palermo zuzuschieben haben. Zwar lag Prota-Giurleo keine Taufurkunde vor, aber er fand in mehreren, in Neapel aufbewahrten Dokumenten der erzbischöflichen Kurie die protokollmäßig aufgenommene Angabe, ja sogar die aus dem Munde Alessandros unmittelbar herrührende Zungenangabe, wonach die Familie Sc. als durch Geburt nach Palermo zuständig erklärt wird. Alexander selbst wird als „civitatis Panormi" angeführt und er selbst läßt wissen, daß er aus Palermo nach Rom übersiedelt sei. Vollends unzweifelhaft liegt der Fall bei dem in Wien 1777 gestorbenen Giuseppe Sc. Seit Fétis führen ihn alle Nachschlagwerke als „Enkel Alessandros, aber nicht Sohn von Pomenico" an. Durch den Verfasser erfahren wir das genaue Geburtsdatum dieses Brudersohnes Alessandros. Giuseppe Sc. ist als Sohn des Tomaso Sc. am 24. Juni 1723 in Neapel geboren. — Im ganzen läßt Ulisse Prota-Giurleo nicht weniger als 32 Mitglieder der sizilianischen Musikerfamilie vor uns aufmarschieren (18 männliche, 14 weibliche). Wenn sich hierbei ein Vergleich mit der Familie Bach aufdrängt, der kann ihn noch auf den Umstand ausdehnen, daß ungeachtet des großen Ruhmes, welchen die beiden Sc. Alexander und Domenico genoßen, mehreren ihrer nahen Verwandten ein Armenbegräbnis zuteil wurde.

Musikalien

Bruno Leipold: Erlösung, Geistlicher Dialog, Op. 199 für Sopran und Bariton, Chor, Orchester und Orgel.

Derselbe: Weihnachtswonne der Kinder an der Krippe, Op. 200 für Solo, Kinderchor, Deklamation und Begleitung.

Derselbe: „Des Name sollst du Jesus heißen", Op. 201 für Solo, Kinder, Chor, Sprecher, Deklamation, Violinen und Begleitung. Alle im Verlag Ruh & Walser, Adliswil.

Diese Kantaten sind mühelos zu lernen, stellen weder an den Fleiß, noch an die Intelligenz, noch an die Musikalität der Sänger Ansprüche, sind leicht zu begleiten und verwerten viel altes Edelgut an Chorälen und Volksliedern. Die eigene Erfindungsgabe Leipolds ist nicht stark, aber seine Sätze sind melodiös, wenn auch ganz konventionell. An einzelnen Stellen stört das Mitgehen des Basses in Oktaven mit dem Alt. Die Steigerungen sind mehr äußerlich und wegen der völligen Homophonie ist wenig Leben in den Stimmen. „Erlösung" hat immerhin ein Fugato. Es ist alles Gebrauchsmusik, etwas unpersönlich, handwerklich und wenig tiefgehend. Wie könnte es auch anders sein, wenn der verhältnismäßig junge Tonsetzer schon bei Op. 201 angekommen ist?!

*

Heinrich Pestalozzi, Op. 58: Eine Weihnachtsmusik für 2 Solisten, gemischten Chor, Orchester oder Orgel. Ruh & Walser, Adliswil bei Zürich.

Während die Leipoldschen Werke für evangelische Chöre bestimmt sind, dürfte das Werk von Pestalozzi eher von katholischen verstanden und geschätzt werden. Denn es sucht den kirchlichen Stil, die Grundstimmung durch stete Verwendung der Kirchentöne (natürlich in freier moderner Behandlung) zu erreichen. Vielleicht kennt der Leser Tschaikowskys Variationen Op. 19, 6 No. 7 (Steingräber No. 462 S. 85), dann hat er ein getreues Bild des Pestalozzischen Satzes! Ob er auf die Dauer nicht monoton wirkt? Aber interessant wäre es, das fremdartige Werk einmal zu hören und auf seine Wirkung im Konzertsaal zu prüfen. Eigentlich polyphon ist es auch nicht und die Quintenkoketterie des Komponisten stört im Anfang ganz erheblich, auch sind Stellen wie S. 16 Mitte und S. 19 Mitte mit ihrer plumpen, tiefen Begleitung zeigen von nicht feinem Ohr oder von Ungeschicklichkeit. Aber das Ganze ist ein so verblüffendes Stilexperiment, daß man über solche Mängel wegsieht. Besonders gut paßt der „exotische Stil" für die Schilderung des Zugs der drei Könige. Möchten einige gute Chöre für diese Weihnachtsmusik eintreten und eine Bresche in den Schlendrian der Chorsingerei schlagen!

G. Rüdinger, Op. 66: 25 alte Weihnachtslieder für gemischten Chor. Verlag Hieber, München.

Der Herausgeber hat da viel naives und gesundes Volksgut an Worten und Weisen aus Bayern und Tirol, das zum Teil recht alt und originell ist, den Chören zugänglich gemacht. Möchte es Verbreitung finden!

*

J. Natter: Jugendsang, 12 religiöse Kinderlieder, 1—3stimmig. Ruh & Walser, Adliswil.

Leicht und volkstümlich.

*

Hogrebe: 10 Grab- und Trostgesänge für Männerchor. R. Kuhnhardts Verlag, Göttingen.

Die Sammlung ist gut gesetzt, abwechslungsreich, nicht zu schwer und kommt sicher einem Bedürfnis entgegen, da für diesen Zweck nicht viele gute Kompositionen vorhanden sind.

*

Deutsches Lied 1927: Wilh. Limpert Verlag, Dresden. Preis 2 Mk.

Ein Abreißkalender mit 62 Reproduktionen deutscher Landschaften und Bilder, mit erklärendem Text und vielen wertvollen deutschen Gedichten aus allen Zeiten. Hauptsächlich für Sänger und andere Freunde der Musik bestimmt, dürfte er in jedem deutschen Hause willkommen sein und bei Alten und Jungen Freude an unserer schönen Heimat, an den Werken unserer reichen Literatur und Malerei und an der holden Tonkunst wecken.

*

Th. Röhmeyer: Christkind-Wiegenlied für eine Mittelstimme und Begleitung. Selbstverlag des Komponisten in Pforzheim.

Das alte, herzige Tiroler Volkslied ist durch Uebertragung ins Schriftdeutsche nun jedermann zugänglich gemacht. Melodie und Begleitung sind leicht. Daß Röhmeyer einen andern (Otto Kaiser) zum „Uebersetzen" des Lieds brauchte, muß mich wundernehmen!

*

Artur Seybold, Op. 235: Schnurrpfeifereien, 6 Vorspielstücke für Violine (1. Lage) mit Klavier; Op. 236, Eulenspiegeleien, 6 Charakterstücke (1. Lage) mit Klavier. Verlag Zimmermann.

Die Titel der Stückchen sind das beste und witzigste daran; die Musik ist munter und lustig, etwas „billig" und zur Unterhaltung oder zur Belebung des Unterrichts geeignet. Man darf sich aber nicht verhehlen, daß die Violinstücke nur dann witzig und packend wirken, wenn sie technisch vollendet und elegant ausgeführt werden, das aber können doch die Kinder, für die sie bestimmt sind, gerade nicht und ältere, vorgerückte Spieler werden lieber wertvollere Musik studieren wollen.

*

Issay Barmas: Gavotte und Musette für Violine und Klavier; leicht bis mittel. Leuckart.

Das reizende altfranzösische Tanzstück ist in der Art der Burmesterstücke gehalten und für Unterricht und Konzertvortrag geeignet. Die Gavotten wirken ja schon vermöge ihres packenden Rhythmus einnehmend. *C. Kn.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Das Deutsche Nationaltheater in *Weimar* hat die Orchestersuite „Chinesische Legende" von Nino *Neidhardt* zur Aufführung in den Sinfoniekonzerten noch in dieser Spielzeit unter Generalmusikdirektor Dr. Praetorius angenommen.

— Hugo *Kauns* Oper „Menandra" wurde in Bremerhaven in der neuen, bedeutend erweiterten Fassung am 12. Dezember aufgeführt.

— Das Gewandhaus-Bläserquintett hat die Suite für 3 Bläser (Flöte, Klarinette, Fagott) von Willy *Fröhlich* (Ulm a. D.) zur Uraufführung angenommen.

— Im Neujahr soll *Wagners* „Parsifal" an der Warschauer Staatsoper zum ersten Male in polnischer Sprache gegeben werden; die musikalische Leitung hat Generalmusikdirektor Emil Milynarski, die szenische Theophil Tizinski.

— Die *Rostocker* Oper bringt im Laufe der Spielzeit folgende Neuheiten zur Aufführung: Braunfels: „Don Gil mit den grünen Hosen", Gluck: „Orpheus und Eurydike", Janacek:

„Jenufa", Mozart: „Idomeneus", Puccini: „Turandot", Pfitzner: „Die Rose vom Liebesgarten", Smetana: „Die verkaufte Braut", Tschaikowsky: „Eugen Onegin", Verdi: „Don Carlos", Weber: „Oberon" (in der Bearbeitung von Mahler), Richard Wagner: „Die Feen". Vier Sinfoniekonzerte finden statt unter Leitung von Carl Schmidt-Belden. Darunter ein Brahms-Abend, ein Beethoven-Abend und ein moderner Komponistenabend.

— Die *Pariser Große Oper* bereitet für Ende Januar 1927 Richard *Straußens* Rosenkavalier zur ersten Aufführung vor. Frau *Gutheil-Schoder* von der Wiener Staatsoper wurde von der Direktion der Großen Oper eingeladen, das Werk von den ersten Proben an einzustudieren; sie wird dem Rufe der Pariser Großen Oper folgen.

— „Das Mahl der Spötter", die neue Oper von *Giordano*, Text von Sem Benelli, deutsche Uebersetzung von Ernst Lert, erlebt im Januar 1927 im Stadttheater Osnabrück ihre deutsche Uraufführung.

— Erich Wolfgang *Korngolds* neue Oper „Das Wunder der Heliana" wird im Jahre 1927 an der Wiener Staatsoper mit Maria Jeritza und Jan Kiepura aufgeführt.

— „Lazarus", ein bisher fast ganz unbekanntes sehr interessantes Fragment eines Oratoriums von Franz *Schubert*, wurde in München unter Leitung von Joseph Suder am 27. November erstmals zur Aufführung gebracht.

— Unter Leitung von Domorganist Horst *Schneider* fand in Bautzen ein zweitägiges Reger-Fest mit gutem Erfolg statt.

— Edwin *Fischer* wirkt in diesem Winter in Lübeck als Leiter von 8 Sinfoniekonzerten des Vereins der Musikfreunde auf dem Posten, den früher Abendroth und Furtwängler inne hatten. Am 13., 14., 15. Mai beabsichtigt Edwin Fischer ein dreitägiges Mozart-Fest mit zwei Orchesterkonzerten und zwei Kammermusik-Vormittagen zu veranstalten. Im Stadttheater ist eine Aufführung der „Entführung aus dem Serail" geplant. Ausführliche Prospekte über die Spielfolge und die mitwirkenden Künstler werden demnächst erfolgen.

— Das *Vollerthun*'sche Musikdrama Island-Saga erzielte am 12. Dezember bei der Erstaufführung am Stadttheater in Danzig einen stürmischen Erfolg.

— Franz *Schreker* arbeitet an einer neuen Oper, „Christophorus"; sie ist bereits bis zum Ende des zweiten Aktes gediehen. Das Werk spielt in der Gegenwart.

— „Herrn Dürers Bild", Oper in drei Akten von J. G. *Mraczek*, Text nach der Novelle von Ginzkey „Der Wiesenzaun" von A. Ostermann, wird am 29. Januar an der städtischen Oper in Hannover uraufgeführt werden.

— Lotte *Leonard* wurde für die Uebernahme der Sopranpartien in der Beethoven-Feier der Mailänder Scala engagiert.

— Das *Berliner Philharmonische Orchester* wird unter Wilhelm *Furtwänglers* Leitung einige Konzerte in England geben.

— Das Musikdrama „Traumliebe" von Hubert *Patáky*, das seine Uraufführung im Deutschen Nationaltheater in Weimar, seine zweite Aufführung im Stadttheater zu Königsberg erlebte, wurde kürzlich im Stadttheater zu Stettin mit außerordentlichem Beifall vom Publikum und der gesamten Presse aufgenommen.

— Alfons *Schmid* (Rottenburg a. N.) hatte bei der Uraufführung seiner Klavierstücke aus dem Zyklus: „Aus heimlichen Stunden" in einer Morgenfeier zu Schw. Gmünd großen Erfolg.

— Heinrich *Schlusnus* hat dieser Tage einen Konzertvertrag abgeschlossen, der ihn für die nächstjährige Spielzeit auf zwei Monate nach Nordamerika verpflichtet. Im kommenden März wird der Künstler mehrmals in Budapest gastieren. An diese Gastspiele schließt sich eine Konzertreise nach Sofia, Konstantinopel und Athen an.

— Jón *Leifs* (Island) dirigierte mit Erfolg die Uraufführung seines letzten Werkes, Op. 9 vaterländische Ouvertüre, „An Island", nach isländischen Volksliedern, in Oslo und Bergen (Norwegen).

— Der Chorverein „Liederkranz" in Leipzig feierte das Jubiläum seines 75jährigen Bestehens durch ein Festkonzert und hatte dafür Hugo *Kauns* weltliches Oratorium „Mutter Erde" gewählt.

— Der *Freiburger Männergesangverein* brachte unter der Leitung von M. Albrecht vier Kompositionen von Cherubini zum Vortrag, von denen drei deutsche Uraufführungen waren.

— Professor Leopold *Reichwein*, der bekanntlich viele Jahre Dirigent der Wiener Hofoper war, ist zum Dirigenten des Wiener Konzertvereins bestellt worden.

— Der berühmte Pariser Cellist Alexander *Barjansky* und sein Partner Pianist Heinz *Schüngeler* (Hagen) hatten in einer Reihe von Städten Westdeutschlands sehr bedeutsame Erfolge, an denen auch der mitwirkende Baßbariton Karl Heinz *Lohmann* Anteil hatte.

— Emil *Bohnke* leitete auf Einladung der Allgemeinen Musikgesellschaft in Basel ein Konzert und hatte als Dirigent und Komponist (Reger, Bohnke) einen außergewöhnlichen Erfolg.

— Kapellmeister *Scherchen*, der als Gastdirigent zwei sinfonische Konzerte in Bukarest dirigiert, wird dort u. a. Max Regers, in Deutschland zu selten gespieltes großes Orchesterwerk „Sinfonietta" zur Aufführung bringen. Mit der Aufführung dieses Werkes in den Philharmonischen Konzerten in Leipzig hat Scherchen bei der gesamten Kritik einhellige Anerkennung gefunden.

— Der österreichische Bundespräsident hat der Kammersängerin Selma *Kurz* das Goldene Ehrenzeichen verliehen.

— Johanna *Egli* sang in München unter E. Riemann die Altpartie in Honeggers „König David" mit viel Erfolg, desgleichen in Kaminskis „Hymnus und Introitus" unter S. von Hausegger.

— Edvard *Moritz* hat soeben für das *Hamburger Bläserquintett* ein viersätziges Kammermusikwerk für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn vollendet, das durch die genannte Vereinigung im Februar in Berlin zur Uraufführung gelangt. Ebenfalls zur Uraufführung kommt am selben Abend ein Quintett von Martin *Velin*, das auch für die Hamburger geschrieben wurde.

— Robert *Butz*, der lyrische Tenor des Badischen Landestheaters in Karlsruhe, ist vom Herbst 1927 an dem Württ. Landestheater in Stuttgart verpflichtet worden.

— Anny *Gantzhorn* ersang sich in Leipzig bei einem Josef *Haas*-Abend mit dem Komponisten am Flügel einen außergewöhnlichen Erfolg.

— Musikdirektor H. *Geiger* (Kaiserslautern) führte im November Mahlers II. Sinfonie mit durchschlagendem Erfolge auf.

— Für die *Bukarester Filarmonica* sind von deutschen Dirigenten verpflichtet worden: Franz Schalk, Hermann Scherchen, Erich Kleiber, Siegfried Wagner und Bruno Walter. Bruno Walter wird Mahlers „Lied von der Erde" dirigieren. Prinz Joachim von Preußen ist ebenfalls eingeladen worden, eine seiner Kompositionen zu dirigieren.

— Willi *Petereins*, Mitglied der Philharmonie Berlin, hat sich in Würzburg in einem Violinabend einen allseits anerkannten Erfolg mit Werken aus verschiedenen Stilperioden errungen.

— Im Beisein der Witwe Max Regers begingen in Zeitz die Singakademie und das städtische Orchester am 22. Oktober eine äußerst wohlgelungene Max *Reger*-Feier. Zur Aufführung gelangten: ein sinfonischer Prolog, sowie die Chorwerke: Die Nonnen und der 100. Psalm. Der junge sehr begabte Dirigent Ernst *Glück* (Leipzig) löste seine schwierige Aufgabe mit größtem Geschick.

— Alfredo *Casella* wurde zum Ritter der französischen Ehrenlegion ernannt.

— Ernst *Wendel*, der Dirigent der Philharmonischen Gesellschaft in Bremen, der zwölf Montagskonzerte in Frankfurt a. M. und der Sinfoniekonzerte des Philharmonischen Vereins in Nürnberg, hat die Einladung erhalten, in Stockholm im Dezember eine Reihe von Konzerten zu dirigieren. Zum Februar ist Wendel von der Akademie Santa Cecilia in Rom für drei Konzerte im Augusteum verpflichtet worden.

UNTERRICHTSWESEN

— Kammersängerin Gertrude *Förstel* ist zum Professor für Gesang an der Wiener Akademie für Musik ernannt worden.

— An der *württembergischen Hochschule für Musik* ist eine Abteilung für Kirchen- und Schulmusik neu eingerichtet worden.

— Kapellmeister Robert *Heger* von der Wiener Staatsoper ist unter Verleihung des Professorentitels als Dozent an die Musik-Hochschule in Wien berufen worden.

GEDENKTAGE

— Friedrich *Spitta*, der am 8. Juni 1924 verstorbene Bruder von Phil. Spitta, hätte am 10. Januar seinen 75. Geburtstag gefeiert. Der Verstorbene war Professor der Theologie im

Elsaß und gab im Verein mit J. Smend die „Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst heraus; außerdem war er Herausgeber von „H. Schütz", die „Passionen von H. Schütz", „Deutsches Gesangbuch für die evangelischen Gemeinden in Elsaß-Lothringen" usw.

— Am 15. Dezember wurde der Komponist Ernst *Baeker* in Stolp i. P. 60 Jahre alt. Er studierte in Berlin unter Kullak, Dorn, Becker, hauptsächlich aber unter Heinrich Urban. Als Komponist zeigt er sich ganz als Romantiker; es stammen von ihm eine Anzahl Klaviermusik, eine Reihe Lieder, eine Violinsonate, ein Klavierquartett.

TODESNACHRICHTEN

— Am 29. November starb in Berlin im 83. Lebensjahre Elisabeth *Kohut-Mannstein*, die ehemalige geschätzte Opernsängerin und nachherige bekannte Gesanglehrerin, die Gattin des 1917 verstorbenen Musikschriftstellers Adolf Kohut. Die Verstorbene erhielt zuerst durch ihren Vater schon mit dem 12. Jahre Gesangunterricht auf ärztlichen Rat, um die schwache Lunge zu kräftigen; später lernte sie bei Lamperti und Garcia. Der Erfolg gab diesem Rat recht und bereits mit 18 Jahren konnte die Schülerin eine Konzerttournee unternehmen. Die Laufbahn führte sie rasch aufwärts. Nach ihrer Verheiratung begann sie das Schwergewicht auf den Gesangsunterricht zu legen, den sie durch fünf Jahrzehnte bis zu ihrem Tode erteilte. Vor einigen Jahren veröffentlichte sie ein Werk ihres Vaters „die große alt-italienische Gesangschule" (1844) mit eigenen Zutaten.

— In München starb der bekannte Musikschriftsteller Fritz *Cassierer*. Ursprünglich Kapellmeister, zog er sich nach dem Kriege, wo er im Feld schwer erkrankt war, nach München zurück, um sich seinen philosophischen Studien zu widmen. Sein Hauptwerk ist „Beethoven und die Gestalt".

— Am 1. Dezember starb der ehemalige Intendant der Kgl. Schauspiele in Berlin Graf Hans Heinrich XIV. Bolko von *Hochberg* im Alter von 83 Jahren. Er war kurze Zeit nach juristischer Ausbildung im Staatsdienst tätig, worauf er anfing, Musik zu studieren. Im Jahre 1876 begründete er die Schlesischen Musikfeste, die für das Musikleben dieser Provinz von großer Bedeutung wurden. Den obenerwähnten Intendantenposten bekleidete er von 1886 bis 1903. Als sympathischer Komponist trat der Verstorbene mit einigen Opern, Chören, Kammermusikwerken und Liedern hervor.

— Julius *Höpfl*, der Dramaturg der Berliner Staatsoper, ist 53 Jahre alt gestorben; er war lange Jahre Heldenbariton an der Dresdner Hofoper, bevor ihn Max von Schillings 1919 als Dramaturgen und Regisseur nach Berlin holte.

— In Meiningen schied am 5. Dezember der erst vor wenigen Monaten ernannte Intendant des Landestheaters Franz *Nachbaur*, ein Sohn des Wagner-Sängers, infolge einer Lungenentzündung nach nur dreitägigem Krankenlager im 54. Lebensjahre aus dem Leben, tiefbetrauert von einer treuen Kunstgemeinde.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Zwischen der *Wiener Staatsoper* und der *Wiener Volksoper* ist ein Konflikt ausgebrochen, der darauf zurückgeht, daß die Staatsoper der Volksoper die Aufführung einzelner Opern untersagt hat, für die die Staatsoper das Alleinaufführungsrecht in Wien besitzt. Bis jetzt wurde die Bewilligung hierzu stets erteilt. Auch hat die Staatsoper ihren Mitgliedern verboten, in der Volksoper zu singen. Das hat dazu geführt, daß die Direktion der Volksoper ihren Mitgliedern untersagt hat, in der Staatsoper bei Krankheitsfällen oder Absagen Ersatz zu stellen.

— Dem Dresdner Musikhistoriker Dr. Erich H. *Müller*, der sich zur Zeit auf einer Vortragsreise durch Rumänien befindet, wurde die Herausgabe des „Musikjahrbuches für Siebenbürgen" übertragen.

— Der Bericht über die „Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst" erscheint mit sämtlichen Vorträgen, Referaten und Diskussionen im Bärenreiter-Verlag, Augsburg; Herausgeber: Prof. Dr. W. Gurlitt.

— Zwischen den Vorständen der beiden Aufführungsrechtsgesellschaften, der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (GDT) und der Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte (GEMA) ist die seit Jahren erstrebte Verständigung nunmehr erfolgt. Die beiden Vorstände haben im Verein mit dem Vorstand der österreichischen Aufführungsrechtsgesellschaft (AKM) beschlossen, ihre Aufführungsrechte in Deutschland durch eine die drei Gesellschaften umfassende Arbeitsgemeinschaft verwalten zu lassen. Das Ergebnis der gemeinsamen Verhandlungen wird den zuständigen Organen der Gesellschaften zur Bestätigung vorgelegt werden und es ist zu hoffen, daß in allernächster Zeit der alte Streit um die Aufführungsrechte, der das ganze deutsche Musikleben schwer beunruhigt hat, durch einen ehrlichen Frieden beendigt wird.

— Der Intendant der Königsberger Oper, Josef *Geissel*, hat sich bereit erklärt, gegen Zahlung einer Abfindungssumme zurückzutreten; die Stelle wird wahrscheinlich ausgeschrieben werden.

— Von *Beethovens* Leonoren-Ouvertüre No. 2 befindet sich im Archiv von Breitkopf & Härtel eine zeitgenössische Abschrift mit Korrekturen von Beethovens Hand; diese bisher kaum beachtete Handschrift weist gegenüber der bisher bekannten Fassung, die sich — da die Originalhandschrift verschollen ist — auf eine im Besitz der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin befindliche Abschrift stützt, wichtige abweichende Lesarten und interessante Kürzungen auf. Diese handschriftliche Partitur, die sich früher im Besitz Anton Schindlers befand, ist dieselbe, die Beethoven bei der Uraufführung seiner „Leonore" im Jahre 1805 benutzte; in einem langen kürzlich aufgefundenen Brief berichtet Schindler eingehend über diese Handschrift; es ließ sich an Hand von Schindlers Bericht einwandfrei nachweisen, daß die Abweichungen resp. Kürzungen von Beethoven selbst herrühren und daß die im Breitkopfschen Archiv befindliche Abschrift die endgültige, von Beethoven autorisierte Fassung der „Leonore II" darstellt. Eine ausführliche Untersuchung darüber aus der Feder Dr. W. *Lütges* wird im Jahrbuch des Hauses Breitkopf & Härtel, „Der Bär", 1927, erscheinen. Hermann *Scherchen* wird als erster die „Leonore II" in der jetzt erst bekannt gewordenen endgültigen Fassung am 17. Januar 1927 in Leipzig zur Aufführung bringen.

* * *

Zu unserer Musikbeilage. Der Komponist des interessanten Klavierstücks „Verklungen" Fritz *Lubrich* jun. ist am 26. Januar 1888 in Neustädtl bei Liegnitz geboren. Seinen kompositorischen Unterricht erhielt er durch Max Reger. Gegenwärtig lebt er als Dirigent der Meisterschen Gesangvereine in Kattowitz. An Werken schrieb er bisher Kantaten, Motetten, Orgelstücke, Lieder usw. — Ueber Hugo *Hermanns* Lebensgang, von dem das stimmungsvolle Lied „Stilles Lied" stammt, wurden unsere Leser im 2. Juliheft 1925 anläßlich der Donaueschinger Kammermusikaufführungen eingehend unterrichtet. Hier sei kurz wiederholt, daß er 1896 in Ravensburg geboren ist, bei Schreker und Gmeindl in Berlin studierte, zuerst als Organist und Chorleiter in Ludwigsburg, später in Detroit (Ver. Staaten) wirkte und jetzt in Reutlingen tätig ist.

Bezugsbedingungen

Vierteljährlich 6 Hefte mit Musik- u. Kunstbeilagen RM. 4.—. Einzelheft RM. —.80. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und die Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag einschl. Versandgebühr im Inland RM. 4.50, nach dem Ausland RM. 5.—. Postscheck-Rechnung Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart Nr. 2417.

*

Anzeigen-Preise

Die viergespaltene Nonpareille-Zeile RM. —.50. 1/1 Seite RM. 170.—, 1/2 Seite RM. 90.—, 1/4 Seite RM. 47.50, 1/8 Seite RM. 25.—, 1/16 Seite RM. 14.—. Bei Wiederholungen Rabatt. Anzeigen-Annahme durch den Verlag

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

48. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1927 Heft 8

Johannes Brahms, Johann Strauß und Hans von Bülow

Von Dr. KONRAD HUSCHKE

Sie waren grundverschieden voneinander, im Leben wie im Schaffen, der ernste, schwerblütige, kaustische Brahms, der die Weichheit seines edlen Herzens unter kantiger Oberfläche ängstlich zu verbergen suchte, der von Widersprüchen zerrissene, geist- und witzsprudelnde, sarkastische Spitzbart und große musikalische Lehrmeister des deutschen Volkes, Hans v. Bülow, wie Brahms von vornehmster Herzensbildung, eine anima candida, und der fröhliche Walzerpoet Johann Strauß, der Halbgott des tanzenden Wien, leichtlebig, graziös, von bezwingender Offenherzigkeit und lachendem Humor. Aber ein goldenes Band gegenseitiger Bewunderung und Sympathie schlang sich um die drei grundverschiedenen Meister, dessen Leuchten uns noch jetzt das Herz froh macht, wenn wir ihrer gedenken.

Beginnen wir mit einer charakteristischen lustigen Begebenheit aus der Spätzeit von Brahms und Strauß, deren Ueberlieferung durch den Brahminen Kalbeck wir dankbar gedenken. Es ist bekannt, daß Brahms, wenn er nicht gerade von Wien abwesend war, selten die Aufführung einer neuen Straußschen Tonschöpfung versäumte, ja daß er sich schon vor der Aufführung um deren Fortschreiten angelegentlichst bekümmerte. So nahm er auch 1892 an der neuen Straußschen Operette „Ritter Pasman" freundschaftlichsten Anteil. Er hatte sich von dem Verleger Simrock den Klavierauszug erbeten und zitterte vor der Aufführung des Straußschen mehr als vor der eines eigenen Werks. „Die ganze Begebenheit", schrieb er, „interessiert mich doch recht herzlich, und ich wünschte, der gute Strauß käme durch. Ich denke mit Teilnahme seiner, er ist nicht mehr jung, furchtbar aufgeregt, und nun die Frau, die immer noch einheizt!" Der Erfolg des Werkes war gering, trotz des von musikalischem und poetischem Leben glühenden dritten Aktes und auch sonstiger bezaubernder Schönheiten, und Brahms war darüber tief verstimmt, begriff aber noch weniger den unerhörten Erfolg, den kurz darauf Massenets „Werther" davontrug, zugleich im höchsten Maße ärgerlich, daß ein solcher „französischer Zuckerbäcker" auch noch an Goethe sich ungestraft versündigen durfte. Und nun wollte es außerdem noch ein lustiges Verhängnis, daß er eine begeisterte Tischrede mit anhören mußte, die der Werther-Komponist auf ihn und Strauß vom Stapel ließ. Schon vorher hatte sich Massenet einem Interviewer gegenüber unfreiwillig-komisch über die beiden so verschiedenen Tondichter ausgelassen. In dieser Tischrede begann er mit Johann Strauß, und der lächelte verschmitzt über die Schmeicheleien des Redners, der ihm am Ende den Titel eines „Grandmaître de Vienne" verlieh. „Mais", begann er wieder, „le *grand* Grandmaître de Vienne et le plus grand musicien du monde, c'est notre ami admirable Brahms." Strauß erblaßte, Brahms wurde rot, alles staunte über den taktlosen Pariser. Da ging Brahms, das Glas in der Hand, zu Strauß und sagte etwas zu ihm, das ihn sofort zum Lachen brachte, dann verneigte er sich höflich vor Massenet und *schwieg*. Die Spannung war gelöst.

Aber warum fehlte hier Hans v. Bülow, der dritte im Bunde? Für solche Situationen war *er* der geeignetste Mann. Er hätte gewiß eine seiner geistreichsten und bissigsten Bemerkungen gemacht. Jedenfalls hatte die Taktlosigkeit des Redners eine Trübung der freundschaftlichen Beziehungen der beiden Meister nicht zur Folge, und es mag ihm vielleicht ein Rätsel geblieben sein, was denn eigentlich den ruhigen, festgefügten blonden Norddeutschen mit seiner tiefen, charakterschweren Kunst und den mit spanischem Blut durchsetzten, sprühend lebendigen Süddeutschen mit seiner lachenden Kunst, sinnlicher Lebensfreude so an einander fesselte. Brahms hat es selbst offen bekannt, was er an Strauß vor allem liebte. Er war ihm „der verkörperte Inbegriff der reich beanlagten Wiener Natur, das musikalische Genie, das sich in der quellenden Erfindung wie in dem instinktiv richtigen Gebrauch der Ausdrucksmittel unzweideutig offenbarte." Geradezu hingerissen war er von dem Klang des Orchesters und der an Mozart erinnernden Kunst des Instrumentierens. Und eine besondere Freude machte es ihm, als Strauß ihm einmal die Partituren von dreien seiner schönsten Walzer aus den Stimmen zusammenschreiben ließ. Daneben schätzte er den offenherzigen, launigen Menschen Strauß mit seinem echten „Wianer Hamur". Strauß dagegen sah voll tiefer, ja scheuer Bewunderung zu dem gewaltigen Harmoniker und Kontrapunktiker

Brahms auf, der ihm die ernste Kunst seiner Zeit im edelsten Sinne zu verkörpern schien. Daß er Verständnis für ernste Kunst hatte, selbst wenn sie schwer zu fassen war, ergibt sich auch aus seinem Huldigungstelegramm an Bruckner nach der Aufführung von dessen VII. Sinfonie. Zugleich liebte er den, wenn auch nicht leicht zu behandelnden, so doch in seiner Wahrhaftigkeit und inneren Größe unanfechtbaren Menschen Brahms. Man mag ihm wohl schmeichelnd gesagt haben, daß es dem gelehrten, schwerverständlichen niederdeutschen Meister an dem Besten fehle, was ihm, dem melodienreichen Südländer, in unerschöpflicher Fülle gegeben sei. Aber er wußte besser, daß das müßiges Gerede war, und verstand die scherzhaften Verbeugungen, die Brahms seiner Kunst machte, in richtiger Weise zu würdigen, wie jenen bekannten Scherz, den Uebelwollende als ein Zeichen Brahmsschen Schwäche-Eingeständnisses ausgelegt haben: Strauß hatte auf den Autographenfächer seiner Stieftochter Alice die ersten vier Takte des Donauwalzers geschrieben, Brahms schrieb ebenso schlagfertig wie liebenswürdig darunter: „Leider nicht von Johannes Brahms." Wie recht hatte Kalbeck, wenn er es für grundverkehrt erklärte, dies so auszulegen, daß Brahms seine angebliche Melodienarmut beklagt und den Freund um eine seiner schönsten Melodien beneidet habe, ebenso verkehrt, als wenn man für bare Münze nehmen wollte, was Strauß einmal beim Champagner Brahms erwiderte, als dieser, von einem seiner deutschen Triumphzüge zurückgekehrt, halb ernsthaft darüber seufzte, er käme nun leider auch in die Mode, und, er könnte hinschmieren, was er wolle, sie würden doch Bravo schreien. „Nicht wahr, lieber Strauß," fuhr er fast wehmütig fort, „das waren doch ganz andere Zeiten, als wir mit unseren feinsten Stücken, mit Fledermaus und Requiem, durchfielen." Strauß aber schnitt eine seiner schönsten spitzbübisch-treuherzigen Grimassen, zwinkerte mit den Augen und sagte in komisch-schmerzlichem Ton: „Ja, Dokterl, mir Zwa ham halt ka Glück und allweil unser G'frett g'habt mit dera verflixten Musi."

Die beiden Meister sahen sich vor allem in dem Landhaus des Walzerkönigs in Ischl und in dessen Wiener Heim auf der Wieden in der Igelgasse, von dem berichtet worden ist, es habe sich durch einen an Luxus grenzenden, stellenweise eiskalten Komfort ausgezeichnet, der unangenehm aufgefallen wäre, wenn ihn nicht eine gewisse Art von Pikanterie im Verein mit der ungenierten Gemütlichkeit des immer gutgelaunten Hausherrn erwärmt hätte; Strauß habe wohl, wie die gekräuselte Eleganz seiner Erscheinung habe vermuten lassen, solcher Gegensätze bedurft, um sich mit desto sicherer Grazie über die selbsterrichteten Schranken hinwegzusetzen, sein Humor sei dadurch erst recht in Schwung gekommen, und der war doch, ebenso wie das leuchtende dunkelbraune Auge des Meisters, im Gegensatz zu dessen pechschwarzem Kopf- und Barthaar, durchaus echt und ungefärbt. Außerdem fanden sich Brahms und Strauß sonst in Wiener Kunstkreisen zusammen, desgleichen in Baden-Baden, wo Strauß mit seiner Kapelle häufig konzertierte, und auch anderswo im heiligen römischen Reiche deutscher Nation, führten da ernste Gespräche über Kunst und Menschen und überboten sich im Erzählen von Wiener Spässen und Hamburger Geschichten, wobei Brahms zuweilen den plattdeutschen Dialekt so drollig sprach, daß der Wiener Tanzmeister seine sprühende Laune verdoppelte.

Wie hoch Brahms dessen Genie schätzte, ergibt sich auch daraus, daß er es auf das lebhafteste bedauerte, die Straußschen Walzer nicht ebenso für Pianoforte setzen zu können wie die Ungarischen Tänze, um, wie er sich äußerte, besseren Pianisten und Musikfreunden damit eine Freude zu machen. Wenn er sie für sich oder anderen vorspielte, arbeitete er sie oft nach seinem Geschmack um und phantasierte über sie in glänzendster Weise, vor allem über seinen Lieblingswalzer „Wein, Weib und Gesang". Und in so manchen seiner Werke hört man Straußsche Melodien leise durchklingen, nicht nur in den Liebeslieder-Walzern und den köstlichen Walzern Op. 39, auch in ernsteren Werken, wie dem c moll-Quartett Op. 51 Nr. I, dem Triumphlied, zuweilen, horribile dictu, sogar in Nachbarschaft mit Wagner-Klängen. Wo Strauß und seine Kapelle spielten, war Brahms ihr unermüdlichster und dankbarster Zuhörer. „Er war entzückt", schreibt z. B. seine Schülerin Florence May in ihren Brahms-Erinnerungen aus der Badener Zeit, „von der Musik des Strauß-Orchesters, das damals in Baden-Baden spielte, ... und ging *jeden* Abend hinüber, um es zu hören. ‚Sind Sie denn so vertieft?' sagte eines Abends eine Stimme hinter mir, als ich auf der Dorfstraße von Lichtenthal mit einer Freundin stand, der Vorführung eines Tanzbären zuschauend. Mich umwendend, erkannte ich Brahms, der, den Hut in der Hand, belustigt über unseren Eifer lächelte und selbst, wie gewöhnlich um diese Stunde, unterwegs war, um der köstlichen Musik des berühmten Wiener Walzerkönigs zu lauschen." Und den Dichter Klaus Groth, dem er bei dessen Wiener Aufenthalt vor allem zeigen wollte, was charakteristisch für Wien war, wies er zuerst in den Wiener Volksgarten: „Du mußt am Freitag abends in den Volksgarten gehen, wo Johann Strauß seine Walzer dirigieren wird. Das ist ein ganzer Meister; der ist in der Orchestrik ein solcher Meister, daß dem Hörer nie ein Ton verloren geht, von welchem

Instrumente er auch sei.“ Die Tochter des Brahms-Freundes und Dichters der Maikäferkomödie J. V. Widmann aber hat von einer Fledermausaufführung im Berner Sommertheater, an der Brahms höchst vergnügt teilnahm, und den Folgen dieser Aufführung ein schönes Brahms-Stück überliefert: Als die Mädchen bei den lustigen Walzern die Füße nicht still halten konnten, meinte er: „Wartet nur, ich werde Euch einmal Walzer spielen.“ Acht Tage darauf, als sie alle, auch Hegar aus Zürich und andere Musiker, versammelt waren und der Flügel offen und einladend dastand, faßten sie sich ein Herz und erinnerten ihn an sein Versprechen. Lachend sagte er: „Zuerst wollen wir mal etwas Ernsthaftes spielen für die Musikdirektoren; nachher müssen die hinaus, da spiel' ich Euch Tänze.“ Und er fing an und spielte ganz herrlich, summend und brummend, daß das Klavier und das Zimmer und das Haus dröhnte. Zuerst spielte er ein Solo von Paganini, dann einen Schubertschen Streichquartett-Satz, dann eine prachtvolle Bachsche Tokkata und Fuge, so daß man meinte, die Orgel brausen zu hören. Dann fragte er: „Wollen Sie noch einen kleinen Bach?“ und als Hegar sagte: „Lieber einen großen“, spielte er nochmals einen prachtvollen Bach. Darauf versuchte er die Musikdirektoren hinauszuschicken, was ihm aber nicht gelang, und spielte nun den Mädchen und all den anderen wunderschöne *Straußsche Walzer.*

So liebte der herbe Nordländer Brahms die feurige, sinnenfrohe Straußsche Kunst. Und Strauß überwand sogar seinen krankhaften, kaum zu bezwingenden Widerwillen vor den Bergen und ließ sich (von zwei Mitgliedern seiner Kapelle) mit geschlossenen Augen die Anhöhe in Lichtenthal bei Baden zu Brahms' Wohnung hinaufschleppen, was ihm Brahms nie vergessen hat.

In Baden-Baden aber war es auch, wo die Liebe zur Straußschen Kunst zwei große Musiker einander näherbrachte, die schon längst zueinander gehörten und nur durch zwei andere hochragende Künstlerpersönlichkeiten, die der Brahmsschen Kunstrichtung fremd gegenüberstanden, bis dahin voneinander ferngehalten worden waren. Hans v. Bülow war aus seiner selbstgewählten italienischen Verbannung nach Deutschland zurückgekehrt. Er hatte die schwerste seelische Krise seines Lebens hinter sich. Sein edelsinniges Vertrauen war gerade von denen getäuscht worden, denen er am nächsten zu stehen meinte. Das hatte ihn niedergeworfen. Nun war er Rekonvaleszent, und es erschien als eine günstige Fügung, daß ihm gerade jetzt die seelenstärkende, gesunde, herb-keusche Kunst des blonden Niederdeutschen entgegentrat, der er schon einmal vor Jahren mit Sympathie begegnet war. Zwar hatte er damals, als Robert Schumann den „jungen Adler“ in die Musikwelt einführte, zunächst gleichgültig und abwartend geschrieben: „Mozart-Brahms ou Schumann-Brahms ne trouble du tout la tranquillité de mon sommeil. J'attendrai ses manifestations.“ Als er aber nicht lange danach „Schumanns jungen Propheten“ kennen lernte, fand er in ihm „eine sehr liebenswürdige, kandide Natur“ und „in seinem Talent wirklich etwas Gottesgnadentum im guten Sinne“ und spielte auch alsbald Werke von ihm in seinen Konzerten. Da kam die Absage von Joachim und Brahms, die man beide nicht ohne Grund schon zu den „Neudeutschen“ zählte, an deren Führer Liszt, jene unheilvolle Absage, die, ohne daß Brahms es wollte, auch als Absage an Richard Wagner aufgefaßt wurde. Und Bülow ging mit seinen Meistern, denen er soviel verdankte und an denen er, der Dankbarste aller Dankbaren, trotz mancherlei Unstimmigkeiten mit abgöttischer Liebe hing, und wetterte gegen den Aufrührer Brahms und dessen Genossen: „Entweder Liszts Musik ist Unmusik oder jene Leute sind auf dem Holzwege!“ Brahms' Werke wollte er „ohne Vorurteil“ gründlich angesehen haben und „bedankte sich“ für derartige Kunst, zog ihnen sogar die von Friedrich Kiel vor und sehnte sich nach der Reinheit „Haydnscher Musik“. Nun folgten seine großen Dirigententaten für Wagner, vor allem die in München, und dann kam der Zusammenbruch, der ihn dahin brachte, daß er einst klagend ausrief: „Die Saiten meines Innern sind zerrissen“ und die verzweifelten Worte zu Brahms sprach: „Ich muß immer so vielgeschäftig und aufgeregt sein, um mich zu zerstreuen. Denn ich habe so Schweres durchlebt, daß mich die Erinnerung daran umbringen könnte.“ Der Zauber des *Menschen* Wagner war verflogen. Seiner *Kunst* blieb er treu. Von Liszts Kunst wandte er sich, seinem innersten Fühlen entsprechend, bald mehr und mehr ab. „Seine ehelichen Verhältnisse,“ hat Brahms einst zu Wundt gesagt, „haben ihn unglücklich gemacht. *Aber auch* das Verhältnis zu Liszt. Für den hat er die größte Pietät gehabt, aus seinen Kompositionen zu machen gesucht, was sich machen ließ, kam aber allmählich doch dahinter, daß eigentlich gar nichts daran ist.“ Von *Wagners* Kunst ist er *auch nicht einen Hauch* gewichen, und es ist deshalb durchaus irrig, wenn immer wieder behauptet wird, er wäre überhaupt nicht dazu gekommen, von Wagners Kunst abzufallen und für Brahms Propaganda zu machen, wenn der für ihn schmerzliche, für die gesamte Entwicklung der Kunstpflege so tief beklagenswerte Bruch mit Wagner nicht erfolgt wäre. Die Erkenntnis, was Brahms für Sinfonie und

Kammermusik bedeutete, wäre *ganz von selbst* gekommen, auch wenn das Unglück mit Wagner nicht geschehen wäre. Höchstens die Intensivität der Brahms-Propaganda wäre beim Fortbestehen der persönlichen Beziehungen zu Wagner geringer gewesen. Im Grunde war Bülow eine der musikalischen Ekstase und Klangfülle im Wagnerschen Sinne nicht unbedingt zuneigende Natur; auch zur herbschönen Brahmsschen Schwarzweißkunst hatte seine zwiefach gestimmte Musikantenseele Beziehungen. Daher schon seine anfänglichen Sympathien für Brahms. Die mächtigen Gegeneinflüsse der beiden großen Künstler anderen Wesens, denen er noch dazu persönlich stark verpflichtet war, siegten zunächst, sein im Unglück abgeklärter Geist neigte sich aber dann um so mehr der anderen Seite seines Wesens zu, und neben seine wieder stärker hervortretende Liebe zu Bach und Beethoven trat die zu Brahms.

Den ersten Anknüpfungspunkt aber, den Punkt, wo sich ihre künstlerischen Neigungen zuerst wieder in Harmonie begegneten, bildete für Bülow und Brahms *ihre beiderseitige Schwärmerei für Johann Strauß*. Bei Richard Pohl, dem wetterfesten Schumannianer und dann Wagnerianer, fanden sich im Spätsommer 1872 Brahms und Bülow *in Johann Strauß* zusammen. Und da war es auch, wo dann Bülow zum ersten Male wieder ein Brahms-Werk spielte, nämlich mit Sarasate, Coßmann und Krasselt das Brahmssche Klavierquartett Op. 60 in c moll. Wie begeistert er, auch als Dirigent, von Strauß war, ergibt sich aus zwei Briefen der damaligen Zeit. Am 13. September 1872 schrieb er an seine Mutter: „Meine Station in Baden-Baden hat sich weit über Absicht verlängert. Das schöne Wetter, das angenehme Ensemblemusizieren mit dem alten trefflichen Freund Coßmann, der mir immer noch der sympathischste Violoncellist bleibt, vor allem aber der charmante Zauberer *Johann Strauß*, dessen Kompositionen, von ihm selbst mit so einziger Grazie und rhythmischer Feinfühligkeit dirigiert, mir einen der erquickendsten Musikgenüsse gewährt haben, dessen ich mich seit langer Zeit entsinne. Vorgestern beschenkte er mich privatim mit einer kleinen Aufführung im Saale, wo es natürlich weit besser klingt als im Kiosk im Freien." Und in einem Briefe an Luise v. Welz vom gleichen Tage heißt es noch begeisterter: „In Baden habe ich meine Station über Absicht ausdehnen müssen: da war ein Zauberer, dem ich ganz einzige Kunstgenüsse zu verdanken gehabt habe. Sie erraten nicht, wen ich meine? *Johann Strauß*, betreffs dessen ich *Brahms* sehr ernsthaft gemeinten Ausspruch an mich vollkommen contrasigniere: das ist einer meiner wenigen Collegen (ja), vor denen ich ungeschmälerte Hochachtung haben kann . . . Von dem kann Unsereins was lernen! Ja, verehrte Freundin, das ist ein Dirigentengenie in seinem kleinen genre, wie Wagner im Sublimen! Ich bin noch ganz erfüllt davon, Herz und Kopf tanzen in mir weiter, wie berauschte Derwisch-Fragmente. Aus Strauß' Vortragsweise ist für die neunte Sinfonie wie für die pathétique zu lernen. Halten Sie diese Exclamation ja nicht für eine paradoxe Caprice! Mündlich erkläre ich Ihnen das einmal besser — vor der Hand tut mir's aber für alle lieben gleich gesinnten Freunde leid, daß sie nicht auch dieses Genusses teilhaftig geworden sind." Aber auch später finden wir noch manchen Ausbruch des Entzückens über den „Zauberer" Strauß. Ich erinnere nur an ein Bülow-Wort aus dem Jahre 1874: „Strauß spielt allen inneren und äußeren Kopfschmerz hinweg, spielt oder spült — bleibt sich gleich" oder an eins aus dem Jahre 1886, als er von Alfred Grünfelds Walzerspiel schwärmt: „Ich schweige von seiner Wiener Vollblut-Spezialität, von seinem entzückenden Walzervortrage — er *spielt* Tänze, wie sie *Strauß komponiert* — wer macht das nach oder gar besser? Was aber von Johann Strauß zu halten, darüber sind bekanntlich Wagner und Brahms stets gleich enthusiastischer Meinung gewesen." Wagner hatte Strauß den „musikalischsten Kopf des Jahrhunderts" genannt. Brahms' Strauß-Schwärmerei haben wir soeben kennen gelernt. „Er trieft von Musik," hat er ein andermal gesagt. Was Wunder, daß sich die ersten Fäden der Gemeinsamkeit zwischen den vom Schicksal neu Zusammengeführten über den ihnen beiden so lieben genialen und fröhlichen Walzerkönig spannen!

Und nun vervielfältigten sich die Berührungspunkte. Bülow spielte neue Brahmssche Klavierschöpfungen und fühlte, wie ein Strom reiner, klarer, nordischer Schönheit ihm die verweichlichten künstlerischen Nerven stählte und belebte. Und begeisterungsfähig wie niemand sonst trat er alsbald mit der ihm eigenen, „jeden Widerstand über den Haufen werfenden, fortreißenden und überzeugenden Angriffslust" für Brahms ein, mit der er einst den Meistern der Zukunftsmusik gedient hatte. Die abfälligen Aeußerungen über Brahms fielen fort, und bereits im November 1872 spielte er im ersten seiner Wiener Konzerte das es moll-Scherzo, die Händel-Variationen und zwei von den Balladen Op. 10 von Brahms, dieselben und andere Brahms-Stücke dann auch auf seinen Kunstreisen in Würzburg, Köln, Koblenz, Mannheim, Karlsruhe usw. Als aber die längsterwartete I. Brahms-Sinfonie erschien, war der Bann *endgültig* gebrochen. Die Liebe, die er für diese gewaltige Schöpfung empfand, kannte keine

Grenzen. Wir gedenken z. B. aus seinen Reiserezensionen des für seine Art höchst charakteristischen Bekenntnisses, das er bei Besprechung des II. Bruchschen Violinenkonzerts zu ihr ablegte: „Erst seit meiner Kenntnis der *zehnten* Symphonie, alias der *ersten* Symphonie von *Johannes Brahms*, also erst seit sechs Wochen, bin ich so unzugänglich und hart gegen Bruch-Stücke und dergleichen geworden. Ich nenne sie die *zehnte*, nicht, als ob sie *nach* der „neunten" zu rangieren wäre; ich würde sie eher zwischen die zweite und die „Eroica" stellen, ähnlich wie ich behaupte, daß unter der ersten (C dur) nicht die von Beethoven, sondern die von Mozart komponierte, unter dem Namen Jupiter bekannte, zu verstehen sei . . ." Wir gedenken auch des viel angefeindeten Bülow-Wortes von den drei großen B: Bach, Beethoven und Brahms. Und an seine Mutter schrieb er 1882: „Ich habe ihn mir erobert und erobere ihm einen Teil der Nation, der noch nichts hat von ihm wissen wollen, trotzdem der Mann 48 Jahre alt ist und so vieles Hohe, Meisterliche, Unsterbliche geschaffen hat." Mit seinen „Meiningern" hat er jahrelang einen glänzenden Feldzug für den neu gewonnenen Freund und dessen „urgesunde und zugleich hyperfeine" Kunst geführt. Ein besonderes Kapitel für sich aber bilden seine von unwandelbarer Freundschaft, ja beinahe Vergötterung, von glänzendem Geist und Witz und von echter Vornehmheit der Gesinnung durchleuchteten Briefe an Brahms, die jeder Musikfreund lesen sollte. „Ja, sieh", heißt es da einmal besonders schön, „wenn Dich Herr und Frau von Herzogenberg — relictio ceteris — mit vielleicht noch größerer Intelligenz bewundern, mit innigerer Liebe zu Dir können sie nicht aufwarten. Du bist meines Geistes Erheller gewesen: Dir verdankt die Musikwelt alles Löbliche, was meine letzten besten Lebensjahre ihr zu bieten vermögen." Bei seiner sprunghaften, unbeherrschten Nervennatur und Brahms' kantigem Wesen blieben Reibungen zwischen ihm und dem „großen Bären", wie er Brahms gelegentlich nannte, natürlich nicht aus, aber sie fanden sich immer wieder zusammen, und war Bülow in Wien, dann lauschten sie dort, wie es vor Jahren in Leipzig, zum Staunen der Philister, Schumann und Mendelssohn beim alten Johann Strauß und seiner Kapelle getan hatten, dem jungen, größeren Johann Strauß und seinen Künstlern, und der kaustische Brahms, der sarkastische Bülow und der humorvolle Johann Strauß II. feierten zusammen Stunden frohsten Genießens. Bülows Tod im Jahre 1894 hat Brahms, auf dem schon der Tod Elisabeth v. Herzogenbergs, der herrlichen Frau im goldenen Haar, und der seines intimsten Wiener Freundes, des genialen Chirurgen Billroth, schwer lasteten, aufs tiefste erschüttert. Wenige Jahre danach starb er selbst. Der Großmeister der Wiener Lebensfreude hat sie beide überlebt. Ein ganz anders Gearteter als sie hat er doch beide mit seiner pikanten, graziösen, fein abgestimmten Kunst aufs höchste beglückt, wie er alle beglückt, die sich dieser Kunst mit Verständnis und ohne Vorurteil hingeben. Und das sei ihm gedankt für alle Zeiten.

Einige Bemerkungen zu den taktwechselnden Volksweisen

Von K. M. KLIER (Wien)

Im Anschluß an die Veröffentlichungen von A. Bauer in der „Zeitschrift für Musikwissenschaft" (Vierzig bayerische Tänze) und von G. Seywald in dieser Zeitschrift (Einiges zur Geschichte, zum Charakter und zur Bedeutung der taktwechselnden deutschen Volkstänze) soll einiges Material beigebracht werden, das sich in der Hauptsache auf Oesterreich und Böhmen bezieht.

Zunächst sei aufmerksam gemacht auf die Parallelen zu Bauers Aufzeichnungen, die R. Zoder zusammenstellte[1]. Für die bayerischen Zwiefachen wären auch die Veröffentlichungen und Handschriften der Dialektforscher in bezug auf Tanzgesätzeln durchzusehen. So finden sich z. B. in *Schmellers* Nachlaß in der Staatsbibliothek zu München[1]. derartige Reime. — Auch in den österreichischen Alpen gibt es taktwechselnde Melodien. Von lebenden taktwechselnden Tänzen ist wohl kaum etwas mehr aufzufinden — die Veröffentlichungen auf diesem Gebiet sind nicht sehr dicht gesät und enthalten nichts dergleichen. Reicher Stoff bietet sich dagegen auf einem anderen Gebiete der Volksmusik, dem *Jodler*, der in J. Pommer einen unermüdlichen Sammler fand. In seinen drei Jodlerbüchlein[2] (Jodler und Juchezer; 252 Jodler und Juchezer; 444 Jodler und Juchezer aus Steiermark) bringt er gegen zwei Dutzend von taktwechselnden Melodien, darunter eine mit Wechsel von $^3/_4$ und $^5/_8$:

[1] Zeitschrift „Das deutsche Volkslied". XXVIII, 1926, S. 37.

[1] Oberbayrisches Archiv. Bd. 56, 1912, S. 267 ff.
[2] Alle drei bei Robitschek. Wien I.



aus der Ramsau bei Schladming (Steiermark).

Aus Tiroler lebender Ueberlieferung bringt auch Kohl in seiner Sammlung „Tiroler Lieder"[1] taktwechselnde Jodler und sogar ein Lied (I. Bd., S. 49, 247, 257).

Daß diese Weisen altangestammtes Volksgut sind, dafür haben wir verschiedene Zeugnisse; in einer Handschrift[2] im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien findet sich folgender Volkstanz aus dem Kreis Bozen, i. J. 1819 aufgezeichnet.



Zweifellos ein „Zwiefacher", nur schlecht eingeteilt und mit Hilfe von Triolen in den 4/4 Takt gepreßt.

Ein anderes Zeugnis finden wir beim Biographen Beethovens, A. Schindler[3]; er schreibt:

„Es gab Tänze, worin der Dreivierteltakt plötzlich in einen Zweivierteltakt umschlug. Noch im Laufe des dritten Jahrzehnts sah ich selber in den wenige Stunden von der Hauptstadt (Wien) entfernten Walddörfern Laab, Kaltenleutgeben und Gaaden derlei Tänze ausführen."

Schindler erinnert sich gelegentlich der Besprechung der Pastoralsinfonie an diese Tänze und meint, daß dort der „ auf S. 110 sich anschließende 2/4-Takt ‚Allegro' in Form und Charakter auf dem Wesen der ehemaligen österreichischen Tanzmusik" beruhe:



[1] Große Neuausgabe in zwei Bänden. 1913—15, Hug & Co.
[2] Ueber sie „Das deutsche Volkslied". XXVII, 1925, S. 37.
[3] Beethoven-Biographie, hg. v. Kalischer. (2. Aufl. von 1860.)

Wenden wir uns nun den tschechischen taktwechselnden Volkstänzen zu. Auch hier ist die alte Ueberlieferung noch lebendig. In dem Anhang des deutschen Probebandes, herausgegeben vom seinerzeitigen (alt-)österreichischen Volksliedunternehmen[1], schrieb der bekannte Komponist *Janaček:*

„Ein Tanzstück, gespielt von einer Klarinette, einer Fiedel und einem Dudelsack, führt den Namen Honza pádavec, d. i. Hans Hinkebein, den der fortgesetzte Taktwechsel erklärt: die Tänzer wechseln von Takt zu Takt den Tanzschritt (immer ein polkaartiger Schritt, 2/4-Takt, und dann ein ländlermäßiger Dreischritt, wodurch der Eindruck hervorgerufen wird, als ob die Tänzer hinkten."

Im Jahre 1825 erschien zu Prag, anonym von J. Ritter v. Rittersberg herausgegeben, die Sammlung „České národní pisně". Sie enthält neben Volksliedern auch insgesamt neun taktwechselnde Tänze, acht tschechische und einen deutschen „Tanz rückwärts". Da das Buch ungemein selten ist (die hier benutzte Vorlage stammt aus dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien), mag ein Abdruck wünschenswert sein; wie zu ersehen ist, finden sich neben der Bezeichnung „Talian" auch noch andere (vergl. hierzu Seywald).

České národní pisně. Prag 1825. Anonym





[1] Infolge des Zusammenbruches 1918 nicht ausgedruckter Bürstenabzug.



8. Wosňak



13.



14. Kozel



16. Sedlak





18. Latowák



27.



41. Tanz rückwärts



Die Uebersetzungen der italienischen Opern Mozarts

Von ALFRED WEIDEMANN-Berlin

(Schluß)

Was zunächst die Fehler gegen richtige, mit der Musik übereinstimmende Phrasierung betrifft, so finden wir von diesen zwei Arten. Einmal wird von den Uebersetzern nicht selten eine zusammenhängende musikalische Phrase durch zwei Sätze oder Satzteile wiedergegeben und dadurch die Melodie gewissermaßen zerrissen, andererseits werden umgekehrt zwei, womöglich noch durch eine Pause getrennte Melodiephrasen durch einen einzigen Satz oder Satzteil verbunden. Für den letzteren Fehler ein Beispiel: Der Anfang des Schluß-Allegros im letzten Akte des „Figaro" lautet textlich im Original: „Questo giorno di tormenti, di capricci e di follia . . ." Also drei Gedanken, wobei die Gesangsmelodie nach dem ersten, der seinem Inhalt entsprechend (tormenti!) im Forte gehalten ist, eine Pause, und zwar von einem halben Takte macht, worauf es dann piano weitergeht „di capricci e di follia . . ." Levi hat hier ruhig den alten (überdies ungenauen) Text, der dieser Stelle einen ungegliederten, die Pause also ignorierenden Satzteil unterlegt, unverbessert stehen lassen: „Alles, was an diesem Tage (Pause) uns verwirrte, uns bedrückte . . ." Hier ist also infolge Nichtbeachtung des musikalischen Einschnittes durch den Uebersetzer der zusammenhängende Satzteil von der Musik auseinandergerissen.

Am auffallendsten und häßlichsten sind wohl die Fehler gegen die sprachlich und inhaltlich richtige Betonung der Worte. Es ist hierbei selbstverständlich von dem Uebersetzer zu beachten, daß die Wort- und Silbenbetonungen der romanischen Sprachen in der Musik für unsere anderen Gesetzen gehorchende deutsche Sprache nicht maßgebend sein können. So müssen den Hebungen und Senkungen der musikalischen Linie, besonders ihren Höhepunkten, unbedingt auch solche im deutschen Texte entsprechen. Ein Beispiel, wie, der richtigen Wortbetonung im Deutschen wegen, der Uebersetzer nicht immer wörtlich verfahren kann, zeigt eine Stelle in Cherubins erster Arie im „Figaro" in Levis Verdeutschung. Wie unschön und unnatürlich klingt hier das zweimal eine Dreiviertelnote lang ausgehaltene „ein" bei den Worten „ein Verlangen, das ich nicht deuten kann!" Hier war allzugroße Abhängigkeit vom Original vom Uebel. Ein schlimmes Beispiel deutscher Uebersetzungskunst in deklamatorischer wie auch sprachlicher Hinsicht ist das Ständchen Don Juans in Levis Ausgabe. Einige hübsche Proben hier (die kursiv gedruckten Silben bezeichnen die von der Musik betonten): „. . . O, eile meinem Schmerz Bal*sam* zu spen*den*! Kannst meine Liebe du grau*sam* verschmä*hen*? . . . Lieblich strahlt mir dein Auge *wie* Maienson*ne*! Ach, daß in Liebes*pein ich* nicht verschmach*te* . . . du meine Won*ne*!" Die allen deutschen Sprachgesetzen Hohn sprechende Uebertragung rührt wohl zwar von Grandaur her, daß aber der doch sonst im allgemeinen anspruchsvolle Levi diese Reimereien, die diese ganze entzückende Serenade geradezu verhunzen, übernahm, bleibt ein Rätsel. Die alte deutsche Uebersetzung dieses Ständchens von Rochlitz ist ein poetisches Meisterwerk gegen diese „verbesserte" Verdeutschung. Sehr geschickt hat Rochlitz dem richtigen deutschen Sprachempfinden entsprechend den von der Musik betonten Stellen größtenteils einsilbige Worte, sonst betonte Silben gegeben.

Wichtige, von der Musik hervorgehobene Worte verlangen im Deutschen ein gleichgewichtiges Wort an derselben Stelle, damit der Ausdruck der Musik gewahrt bleibt und diese nicht unverständlich bleibt oder in ihrer Wirkung geschwächt wird. Gerade hiergegen ist von den Uebersetzern viel gesündigt worden. So findet man in deutschen Opernübersetzungen an Stellen, die im Original ein bedeutungsvolles, von der Musik daher hervorgehobenes Substantiv zeigen, nicht selten ein nebensächliches Adjektiv, Adverb oder das Verbum. Bei einem dem Text gegenüber so fein und anschmiegsam verfahrenden Musiker wie Mozart aber ist für den Uebersetzer an solchen Stellen möglichste Treue dem Original gegenüber erforderlich. Zwei in der Wortbetonung fehlerhafte Uebersetzungsstellen aus der „Aida" zeigen dies besonders deutlich und zugleich, wie unglaublich ungeschickt und poesielos sich die Uebersetzer zuweilen bei ganz unschwierigen Stellen benehmen, von dem mangelnden musikalischen Empfinden völlig zu schweigen. Im Anfang von Radames' Arie „Holde Aida" („Celeste Aida") heißt es mit Betonung des ersten Wortes „Tu di mia vita sei lo splendor". Nun sollte man meinen, die hier so einfache, wörtliche Uebersetzung mit richtiger Betonung sei hier nicht zu verfehlen gewesen. Aber nein! Der deutsche Uebersetzer bekommt es fertig zu schreiben: „*Durch* dich allein ist das Dasein mir wert!" Das „Durch" erhält also den musikalischen Akzent. Die einwandfreie, auch die Silbenzahl des Originals bei der Kadenz berück-

sichtigende Uebertragung würde lauten: „Du machst allein mir das Dasein wert.“ Ebenso im zweiten Akte desselben Werkes in der Entgegnung des Oberpriesters auf Amonasros Bitte um Freilassung, wo ersterer im Original sagt: „Son nemici e prodi sono . . .“ Auf deutsch wörtlich und schlicht in richtigem, der Musik entsprechendem Tonfalle: „Es sind *Feinde*, wackre Degen . . .“ Die erste Silbe des Wortes „Feinde“ fällt auf das erste Viertel, also einen sog. „guten“ Taktteil! Der deutsche Uebersetzer dagegen prompt mit falscher Betonung: „Feinde *sind* es, wackre Degen . . .“ Auf das Einfache, Naheliegende scheinen manche Uebersetzer am schwersten zu kommen. Im zweiten Akte der sonst im allgemeinen durch Kalbeck nicht schlecht verdeutschten „Tosca“ findet sich bei den Worten Scarpias „Wohl berührte mich manchmal die Liebe“ als Höhepunkt der musikalischen Phrase (auf dem ersten Viertel) die letzte Silbe des Wortes „berührte“! Intelligente Sänger pflegen freilich, wie ich selber hörte, diesen unglaublichen Deklamationsfehler des sonst sprachgewandten Uebersetzers zu verbessern. Wie oberflächlich und nachlässig so manche Uebersetzungen neuerer Opern gearbeitet sind, zeigt besonders auch die der „Boheme“. Hübsch sind, um ein beliebiges Beispiel zu nennen, all jene Stellen des Duetts im ersten Akte, an denen der Dichter Rudolf das ihm bis dahin noch unbekannte Fräulein Mimi nacheinander abwechselnd mit „Sie“ und „Ihr“ anredet, so z. B.: „Erlauben *Sie*, mein Fräulein, daß ich kurz Bericht *Euch* gebe, wer ich wohl bin . . .“ Welch gewundene Sprache übrigens hier, anstatt einfach und natürlich zu sagen: „daß ich Ihnen kurz erzähle“ oder „daß ich kurz es Ihnen sage“.

Doch genug nun der Beispiele. Einige Worte nur seien noch über die deutsche Uebertragung des „Don Juan“, dieses Schmerzenskindes der deutschen Uebersetzer, gesagt. Die Uebersetzung des „Don Juan“ wird, was ihre innere Haltung betrifft, von der Einstellung des Verfassers zu dem Werke als Ganzem, von seiner Auffassung der Handlung der Oper abhängen. Die Meinungen, ob „Don Juan“ eine heitere oder eine tragische Oper ist, sind bekanntlich geteilt. Neuerdings neigt man mehr zu der heiteren Auffassung und es scheint, sie ist auch die ihrer Verfasser. Mozart selbst nennt in dem von ihm geführten Verzeichnis seiner Werke den „Don Juan“ ausdrücklich eine „Opera buffa“, und der Textdichter Da Ponte bezeichnet ihn als „Dramma giocoso“. Den ganzen Ton eines Werkes in seinem Libretto zu treffen, ist nicht minder wichtig als die Anpassung der Worte an den Linienfluß der Musik. Der „Don Juan“ erscheint uns heute als eine Komödie mit tragischen Akzenten (ähnlich den Lustspielen Shakespeares), in der jedoch die heiteren oder ironisch gefärbten Partien vorherrschen. Die das ganze Werk stilistisch abrundende, heitere Schlußszene bestätigt diese Auffassung. Wir befinden uns in der frivolen, ja zynischen Sphäre des Rokoko; die Darstellung Da Pontes zeigt dies deutlich. Wenn Rochlitz in seiner Uebersetzung die Oper in eine höhere, moralischere Sphäre heben zu müssen meinte, so ist dies unangebracht, denn es widerspricht den Absichten der Schöpfer des Werkes wie der ganzen Tendenz ihrer Zeit. Der Uebersetzer hat Mozart und Da Ponte wiederzugeben, jedoch nicht aus seiner eigenen, anderen Auffassung heraus das Werk in seiner Gesamthaltung zu verändern.

Aus all dem Gesagten dürfte klar hervorgehen, daß gute Uebersetzungen fremdsprachlicher Opern nicht nur aus Gründen des literarischen Geschmacks, aus sprachlichen Gründen, eine dringende Notwendigkeit sind, sondern in erster Linie der reinen, intensiveren Wirkung der Musik wegen. Dieselbe schon gehörte Melodie mit einem anderen Texte verändert bekanntlich ihre Physiognomie für den Hörer. Jeder musikalische Mensch hat, wenn er z. B. ein mehrstrophiges Volkslied singt, wohl schon empfunden, wie neu, wie anders die alte Melodie bei jeder neuen Strophe wirkt. Die Worte haben geradezu die Fähigkeit, die Musik zu färben. (Das Verhältnis von Wort und Ton, ihre gegenseitige Wechselwirkung, ist ja noch lange nicht genügend erforscht. Die noch verhältnismäßig junge, hinter den anderen Kunstwissenschaften zurückstehende Musikästhetik hat hier noch manches aufzuhellen.) So hebt also ähnlich ein *guter* Text auch die Wirkung der Musik, während minderwertige, unzureichende Worte, wie z. B. die einer schlechten Uebersetzung, die Musik in ihrem Ausdruck beeinträchtigen. Die Uebersetzung eines Vokalwerkes wie die einer Oper muß sich zuerst der Musik innig anschmiegen, ihr eng verbunden erscheinen, mit einem Worte wie ein komponiertes Original, nicht aber wie eine Uebersetzung wirken. Aber nicht allein musikalisch getreu muß eine Opernübersetzung sein, sondern auch sprachlich gewandt und flüssig; kein Uebersetzerdeutsch darf sich zeigen, je sprachlich geschickter und flüssiger sie ist, um so natürlicher klingt sie auch im Munde des Darstellers, um so lieber wird er sich ihrer bedienen, um so bequemer ist sie zu erlernen. Flüssigkeit der Diktion ist besonders für die heiteren Opern Mozarts wünschenswert. Sprachliche Tüfteleien aber, mögen sie noch so fein und klug sein, sind überhaupt in einer Oper, wo die Verständlichkeit des Wortes durch das begleitende Orchester ohnehin häufig genug erschwert ist, nicht am Platze. Eine gewählte, gepflegte Sprache aber

kann keinem Opernbuche schaden. Also kein „Operndeutsch" mehr! Den bequemen, allzu bekannten, trivialen Wendungen in den deutschen Texten ausländischer Opern etwas seltener zu begegnen, wäre sehr erfreulich. Also etwas weniger Herz und Schmerz, Liebe und Triebe, Sonne und Wonne, Lust und Brust, Was muß ich hören! usw.[1]

Die obigen Darlegungen dürften gezeigt haben, daß die Uebersetzung eines Operntextes keine einfache, leichte Aufgabe ist. Der Uebersetzer muß zur Bewältigung seiner schwierigen Arbeit nicht nur eine eingehende Kenntnis der fremden Sprache in all ihren Feinheiten besitzen, sondern, neben der erforderlichen Sprachgewandtheit, auch dichterische Fähigkeiten sein eigen nennen, nicht zuletzt aber auch musikalisches Einfühlungsvermögen. Daß er dabei auch über gesangstechnische Kenntnisse verfügen muß, ist selbstverständlich. Alles in allem erfordert eine solche Uebersetzung eine außerordentliche Hingabe. Es dürfte nicht verwunderlich sein, daß eine hierfür geeignete Persönlichkeit nur selten anzutreffen ist. Ja, es scheinen für einen einzelnen fast zu viel der Anforderungen, die hier gestellt werden. Auf welche Art könnte nun die Frage gelöst werden, d. h. wie wären für die wertvolleren ausländischen Opernwerke, besonders aber für die italienischen Opern Mozarts Uebersetzungen zu erhalten, die sich sowohl eng an die Musik anschließen als auch von sprachlichem Feingefühl getragen sind? Braucht ein guter Operntext auch nicht unbedingt eine wertvolle Dichtung zu sein, so muß er doch, von anderen Vorzügen abgesehen, sprachliche Qualitäten besitzen. Es dürfte demnach für die hier zu lösende Aufgabe wohl niemand anders als ein Dichter von musikalischem Empfinden in Betracht kommen, d. h. ein Dichter, der nicht nur in seiner Kunst erfahren ist, sondern auch für die Sprache der Musik das erforderliche Feingefühl besitzt. Wie viele deutsche Dichter wären hierfür geschaffen? Ganz abgesehen übrigens von denen — und es sind nicht wenige —, die eine Abneigung gegen Operntexte hegen, die solche als etwas Minderwertes zu betrachten pflegen. Es scheint fast, als sei der Weg des Preisausschreibens der einzige, um möglichst viele zu interessieren und zu einem günstigeren Ergebnis als sonst auf anderem Wege zu gelangen. Hierbei müßte jedoch Voraussetzung sein, daß einerseits das Preisrichterkollegium von wahrhaft Sachverständigen, nicht einseitig, sondern aus den Kreisen des Theaters, der Musik und der Literatur zusammengesetzt ist, andererseits, daß der Verfasser der preisgekrönten Uebersetzung sich zu den Aenderungen versteht, die das Preisrichterkollegium nach reiflicher Ueberlegung für richtig befindet. Der einmal mit dem „Don Juan" praktisch ergebnislos verlaufene Versuch eines Preisausschreibens möge nicht vor einer Wiederholung, die Günstiges zeitigen kann, abschrecken. Zur Erzielung eines wirklich praktischen Erfolges wäre es — im Falle Mozart — freilich unbedingt vonnöten, daß der neue preisgekrönte Text allen deutschen Theatern und — Musikverlegern tantiemenfrei zur Verfügung gestellt würde, ferner die Opernleiter sich tatkräftig für die neue Uebersetzung einsetzten und ihr so allgemein Geltung verschafften, ebenso aber auch die Musikverleger das nötige Verständnis zeigten und durch Aufnahme des neuen Textes in Klavierauszügen und Textbüchern das Ihrige dazu beitrügen. Nur so dürfte eine neue gute Uebersetzung praktisch durchgesetzt werden können.

Bei den viel aufgeführten, noch nicht freien, ausländischen Opernwerken, wie z. B. denen Puccinis, Verdis, Mascagnis u. a., dürfte die Frage allerdings schwieriger zu lösen sein. Für diese Werke wird es wohl leider vorläufig dabei bleiben müssen, die schlimmsten Sünden der jetzigen Uebersetzungen auszumerzen, wie dies so trefflich Brecher in seiner erwähnten Schrift gezeigt hat. Anders verhält es sich mit den freien, also dem Nachdruck zugänglichen fremdsprachlichen Opern. Hier könnte und müßte unbedingt vieles gebessert werden, d. h. durch völlig neue Uebersetzungen.

Eine Ehrenpflicht der deutschen Opernbühnen aber ist die Schaffung von der Musik ebenbürtigen Uebertragungen der Textbücher zu den italienischen Opern Mozarts, besonders zu „Figaro" und „Don Juan". Bei der Bedeutung der Meisteropern Mozarts, die doch zu den größten Schätzen unserer Musik zählen, und angesichts der Einnahmen, die unsere Operntheater durch die Aufführungen dieser zum Teil ständig auf dem Spielplan befindlichen Werke haben, dürften sich wohl die hier erörterten Maßnahmen, etwa durch den Bühnenverein, lohnen. Sollten diese Zeilen hierzu Veranlassung geben, so wäre ihr Zweck erreicht, gelten sie doch in erster Linie keinem Geringeren als dem einen unserer beiden größten Meister der Oper.

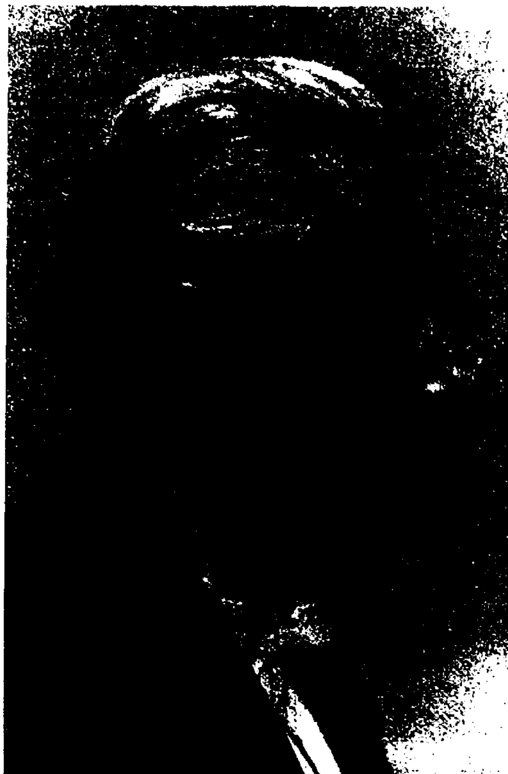
[1] Die weitverzweigte Frage der Opernübersetzung konnte hier im Rahmen eines Aufsatzes leider nicht so eingehend behandelt werden, wie es gern geschehen und wünschenswert gewesen wäre, es konnten auch nur ganz wenige Beispiele gegeben werden. Es sei jedoch bei dieser Gelegenheit mit nachdrücklicher Empfehlung auf eine Veröffentlichung zu diesem Thema aufmerksam gemacht, die scheinbar so gut wie unbekannt, bisher jedenfalls ohne Wirkung geblieben ist, auf *G. Brechers* ausgezeichnete, schon 1912 (!) erschienene Schrift „Opernübersetzungen" (Verlag Otto Junne, Leipzig). Diese von genauester Sachkenntnis und feinstem künstlerischem Empfinden zeugende Schrift, welche die Frage der Opernübersetzung eingehend behandelt, gehört in die Hände eines jeden Opernleiters, Opernsängers und Kapellmeisters, nicht zuletzt aber auch in die des Uebersetzers.

Deutsch-österreichische Künstlerbilder

Von Prof. JOSEF WENZL

Der Wiener Lehrer-a cappella-Chor

Dieser Chor ist keine Ansammlung sangesbeflissener, befrackter, befreundeter Herren, die wöchentlich einmal ihren bösen Ehehälften oder der Oede ihres Junggesellendaseins entwischen wollen, dieser Chor hat rein gar nichts von der Bierbank an sich, er politisiert nicht, er biedermeiert nicht — er betreibt nur eines — er singt. Aber dies mit Inbrunst, aus der Tiefe seiner Seele heraus. *Dies* ist das Geheimnis der Schönheit dieses Chores. Der erbittertste Feind der engen Harmonie der Männerchormusik verstummt vor der Weite, die sich da auftut. Eine stets gleichbleibende Zahl von Sängern, fünfzig an der Zahl, an Stimmbegabung, Musikalität, ja Stimmfarbe sorgfältig aneinandergepaßt, ist hier mit größter Sorgfalt zu einem Klangkörper von seltener Schönheit zusammengeschweißt. Diese Art der Chororganisation ist ein wahres Ei des Kolumbus. Sollte man meinen, daß erst entdeckt werden mußte, daß ein Chor doch nur die Addition von Sangesfähigkeiten ist und daß die Qualität, nicht die Quantität der Chorstimmen entscheidend ist. Wer wußte das nicht, und wer richtete sich darnach? — Es sind nun zehn Jahre, daß dieser kleine Chor durch die völlig neue Art seiner Organisation, die unter andern auch die altgeheiligte Aufstellung aufhob, sich mit einem Schlage in die vorderste Reihe des Wiener Musiklebens stellte. Er erwies sich in zahlreichen Auslandsreisen, besonders aber in dem alles Neue in Grund und Boden schimpfenden Oesterreich als ein einziges, vielbesaitetes, kostbares Instrument voll adelig-bestrickendem Wohlklange. Die bisher unerhörte Intensität seiner Ausdrucksmöglichkeiten ist der Triumph einer wahrhaft eisernen Disziplin und wohlbedachten Organisation. Der Chor ist aristokratisch abgeschlossen wie ein Geheimbund, er hat endlich mit dem Vorurteil gebrochen, daß der Wert eines Chores mit der Anzahl der Mitglieder steige. Es ist ausgeschlossen, daß in diese Gemeinschaft ein Nichtskönner sich eindränge, der ganze Chor stünde wie ein Mann gegen ihn auf. Alles die freie Entwicklung der Kunstleistung Beeinträchtigende wird sorgfältig ferngehalten. Es gibt z. B. bei den Aufführungen keine Notenblätter, die man sich vor den Mund halten könnte, es gibt auch keinen Vergnügungsausschuß, um Leute zu halten, die sich ohne begleitende Hetz keine Kunst vorstellen können, es gibt auch keine überall dreinredende Vereinsehrenmummelgreise, die Traditions-Erinnerungen, aber keine Stimme mehr haben. Es gibt hier auch keinen Schulmeisterstab, der drohend auf wackelige Mittelstimmen hinsticht, es gibt nur eine ruhige, leitende Hand ohne Taktstock, die unauffälligen, aber wissenden Gebärden eines Chorleiters, der im Blick seinen Willen zeigt. Aug in Aug, ohne Notenblatt, stehen sich Chor und Dirigent gegenüber. Die große Exaktheit der Rhythmik und Dynamik dieses Chores beweist aufs neue, daß alles wildgestikulierende Herumdirigieren gar nichts ausmacht, daß auch das prachtvollste Ausstellungsexemplar eines noch so vorteilhaft seine Auslage arrangierenden Dirigenten wertlos ist, daß vielmehr jeder Körperschaft vor allem ein Erzieher nottut. Und solch einen Erzieher besitzt der Lehrer-a cappella-Chor an seinem Dirigenten Professor Hans *Wagner-Schönkirch*. Selbst ein ausgezeichneter Komponist, seit Jugend mit dem Chorklange vertraut, gibt es für ihn keine Schwierigkeiten der Materie. Daß er ein hervorragender Dirigent ist, wäre nichts Besonderes, was den Mann unschätzbar macht, ist aber sein Organisationstalent. Früher Dirigent mehrerer hervorragender Vereine, ist es ihm erst spät gelungen, sich sein Idealinstrument zu bauen. In Wagner-Schönkirchs Art sich zu seinem Chor zu stellen lebt die Art der alten Kantoren, deren Chor ihr Leben, ihre Familie, ein Teil ihres Selbst war. Auch mit Wagner ist sein Chor verwachsen, er fanatisiert ihn, und die durchwegs jungen Leute folgen ihm, weil er nicht nur unbedingtes Beugen unter seinen Willen verlangt, sondern sich selbst vor dem Kunstwerk erniedrigt, dem er gerade dient. Hier wird es keinem Komponisten passieren, daß er vom Chor als Rahmen zu dem eigenen eitel bespiegelten Bilde behandelt wird. Daß die Organisationsprinzipe dieses Chorleiters die richtigen sind, zeigt die einfach magische Wirkung des überaus edlen Chorklanges, dem jeder Hörer unbedingt unterliegt. Der einfache Grundsatz, der doch in der Architektur längst bekannt ist, daß materialgerecht gestaltet werden muß, daß ein echtes Kunstwerk aus falscher Monumentalität und minderwertigem Materiale, aus Kleister und Pappe *nicht* zusammengesetzt werden kann, diese Binsenwahrheit, ist ins Chorwesen noch immer zu wenig gedrungen. Hier erfüllt unser Chor eine Mission, indem er ein lebendiges Beispiel ist, daß Chorfragen Organisationsfragen sind. Hans Wagner-Schönkirch hat sich als wahrer Bahnbrecher erwiesen. Er hat vor allem erkannt, daß nicht Quantität, sondern Qualität das wahrhaft Maßgebende ist, daß ein einziger schlechter Sänger eine Gefahr für den ganzen Chor bedeutet. Er erntet aber auch die Früchte seiner eisernen Grundsatztreue. Durch sein überaus vorsichtig ausgewähltes Material wird es ihm möglich, frisch zur eigentlichen Arbeit heranzutreten; dies geschieht nicht nervös und verärgert durch zahllose Einpaukerproben an Einzelstimmen. Wenn er den Meißel ansetzt, ist es nur zum bosseln und ausfeilen, nicht zu ermüdender Rohharbeit am Werkstücke der einzelnen Stimme. Ihm bleibt für seine wohlvorbereiteten, intelligenten Sänger alle Kraft zur eigentlichen Tätigkeit des Dirigenten — für das Beseelen. Durch den Vorgang, daß alles durch Hilfskräfte für sein Kommen vorbereitet wird, empfindet der Chor seinen Meister als



Prof. Hans Wagner-Schönkirch

geistigen Berater, nicht als Abrichter, der Leistungen mit Gewalt erzwingt. Die Ebenbürtigkeit des Chores und seines Dirigenten ist das Geheimnis. Wer diesen Chor hört, der lernt.

*

Die musikalische Illustrierung des Films

Von Dr. J. SCHÖNBERG, Fürth (Bayern)

Die Filmmusik, ein typisches Produkt des modernen, überreizten und in der Wahl seiner Aufgaben nicht verlegenen Zeitgeistes, ist nicht älter als der moderne Mensch. Aus unendlich primitiven kitschigen Anfängen heraus, lediglich als Lärmmittel, Stimmungsmacher und Ueberwinder des notorischen Rotierungsgeräusches des Projektionsapparats, fiel schließlich der Musik die wichtige und künstlerisch bedeutungsvolle Rolle der Filmillustrierung zu, wie sie zum Beispiel als letztes aktuelles Ereignis, bei der Aufführung des „Rosenkavaliers" in Dresden Triumphe feierte. Die Filmmusik verfolgt heutzutage Ziele, die ohne weiteres schon in den Bereich stilistischer, ästhetischer und ethischer Berechtigung treten. Das formale Prinzip schließt sich eng an das des Films und ist somit organisch an dasselbe geknüpft. Die technische Seite verlangt bereits selbständige und individuelle Behandlungsweise, die der Arrangeur oder Komponist nach eigenen Grundsätzen vorzunehmen hat. In stilistischer Hinsicht ist die kaleidoskopartige Buntscheckigkeit der musikalischen Programmzusammenstellungen nicht zu umgehen. Trotzdem kann nach dieser Richtung hin eine gewisse Geschlossenheit angestrebt werden. Die musikalische Struktur und die stimmungsmäßige Ausdeutung der Filmmusik verlangen in ihrer Abfassung schon weitergehende Richtlinien, die durch irgend eine ästhetische Notwendigkeit bedingt, von vornherein festgelegt werden müssen. Zwei Möglichkeiten bieten sich dem Arrangeur, der dem gegebenen Film eine sinn- und stimmungsvolle Musik unterlegen will; zwei musikalische Illustrierungsformen, von denen jede gleich berechtigt ist. Es handelt sich entweder um Illustrierung sinnlicher Vorgänge im Film durch Betonung einer Leitmotivverarbeitung in der Anlage der Filmkomposition. Damit würde ein wichtiger Bestandteil des Wagnerischen Musikdramas Ausdrucksform in der Filmmusik werden und in die Filmhandlung mit eingreifen. Wir hätten uns damit ein ungemein hohes künstlerisches Ziel gesteckt. Der sinnliche Vorgang im Film würde Anstoß zur gefühlsmäßigen Erfassung des Szenenbildes sein und die Möglichkeit eines „Filmmusikdramas" wäre somit gegeben. Mit dem Augenblick aber, in dem Film und Musik absolut gleiche und ineinanderlaufende Wege gehen und die Filmhandlung die absolute Parallele in der Musik fordert, zerfällt auch das von uns geformte Gebäude, dessen Grundfesten wohl imstande wären, die einzelnen Bestandteile künstlerisch auszubauen, aber nicht zur organischen Gesamtheit zu vereinigen. Filmmusik kann und darf keine tiefe Gedankenarbeit fordern und konsequentes Miterleben psychologischer Vorgänge verlangen; der Film und damit auch die Filmmusik will unterhaltend wirken, dem Zuschauer den Sorgenalltag vergessen machen. Auf flächenhaftem Grunde kann der Film als optische Erscheinung sinnliche Vorgänge zur Darstellung bringen und mit diesen eine gewisse Anregung des Gefühls- und Empfindungslebens erreichen. Wie weit die Erfüllung der Farbenlichtmusik (als besonderer Fall) den projektierten Sinnenreiz überwinden kann, bleibt der späteren Zeit noch vorbehalten. Zusammenfassend muß gesagt werden: daß die Leitmotivverarbeitung in der Filmmusik nur unter bestimmten, schwer möglichen Bedingungen zu ästhetisch günstigen Resultaten führen könnte. Die andere Möglichkeit einer Filmillustrierung, die an und für sich keine ist, geht von dem Stimmungsmoment jeder Filmszene aus. In diesem Fall lassen wir nicht nur die Filmhandlung auf uns wirken, sondern geben uns dem Stimmungskomplex, der der Szene entströmt, vollständig hin. Farbe, Bewegung, Licht und Schatten reagieren unmittelbar auf das Sinnesorgan; das Gehirn entwirft und spinnt die Handlung weiter und das Gefühl entscheidet erst über den eigentlichen Wert des in einem Augenblick abgerollten Filmstreifens. Wenn nun der Komponist an dieser überaus wichtigen Stelle mit seiner Musik eingreift und sie nach dieser Richtung hin abfaßt, so wird er der Aufgabe der Filmillustrierung am ehesten Folge geleistet haben. In der Erfassung der Stimmungsmomente der einzelnen Szenenbilder ist demnach das A und O der Filmmusik zu suchen. Der Entwurf von Neukompositionen zur Filmbegleitung ist keine zwingende Notwendigkeit, obwohl bei größeren Filmwerken ein selbständiges Musikmanuskript nicht von der Hand zu weisen ist. Die Voraussetzung ist aber ein wohlerzogener und routinierter Geschmack, den sich der Arrangeur im Laufe seiner Praxis anzueignen hat. Des öfteren hatte ich Gelegenheit, in kleineren und größeren Kinos Beispiele von guter und schlechter Begleitmusik zu hören. Maßgebend für die Qualität dieser Musik war in allen Fällen nicht die Größe der Kapelle, sondern der gute Geschmack des Kapellmeisters.

*

Bergs „Wozzeck" in Prag

Erstaufführung am Tschechischen Nationaltheater

Von Dr. ERICH STEINHARD (Prag)

Berg hat in dieser Oper zu einem turbulenten und transzendentalen Text den adäquaten musikalischen Ausdruck gefunden. Daß die Musiksprache in einer zerrütteten Zeit nicht geglättet und von Wohllaut triefend sein kann, daß sie bei so gesteigerten Vorgängen nicht in epischer Breite oder in süßer Lyrik schwelgerisch ausströmen wird, ist jedem ohne weiteres begreiflich, wobei noch die Zurückhaltung des in der Schönberg-Schule Großgewordenen zu beachten ist, die in harmonisch-melodischer Beziehung und im Klange Kraßheiten dämpft und stilisiert. Die Kraft einer seltenen Persönlichkeit, die über allem Technischen stehend sich großzügig der Gestaltung der Materie widmen kann, wird in ihrer Einmaligkeit auch in späteren Tagen gewürdigt werden.

Alban Bergs Phantasie hat sich an einem der problematischesten Schauspiele der Literatur entzündet. Aus der losen, unvollendeten Szenenfolge, die uns der Dichter und Revolutionär Georg *Büchner* hinterlassen hat, formten seine Jünger ein Drama, das thematisch, psychisch, sprachlich und technisch den expressionistischen Gebilden der Dramatik unserer Tage eng verwandt ist. Aus diesem Fragment wählte Berg fünfzehn Szenen, die geschlossen in einem unerhörten Tempo voller Explosionen Menschen aller Art vor die Rampe stellen. Idioten, Zyniker, Brutale, Erotiker, Alkoholiker und Huren durchwandeln wie im Traum und doch grell und mit Riesengefühlen durchtränkt den Raum. Sie stehen real da als Triebmenschen, sie sind aber mehr: Symbole der Menschheit. Ein Akkord von schauerlichem Realismus, von Vision, Roheit, Lyrik und Halluzination. Alle Gestalten stehen wie im Zwielicht. Auch Wozzeck ist nicht real gesehen.

In diesem Werk überrascht Alban Berg mit dem Impetus einer Ueberdramatik, wie sie seit der Straußschen „Elektra" nicht mehr gehört worden ist. Man muß diesen „Wozzeck" hören und erleben: seine reale und seine metaphysische Musik; sein reales und sein metaphysisches Orchester; seine Bühne als Theater und sein visionäres Geschehen (weltentrücktes Trance des Klanges, der in seiner höchsten Steigerung in einem völligen Aufhören der Musik sich verliert). In seiner realen Musik fesselt B. vor allem als Künstler des Affekts. Und da das Literarische aus einer Uebereinandertürmung von Affekten besteht, ist der überwiegende Teil der Musik erfüllt von realer Dramatik, die sich melisch, rhythmisch, dynamisch und koloristisch in den Rahmen der neuen Gefühlsintensität einspannt. Nach Art des Affekts gibt sich diese Musik als eine Mischung von größten Kontrasten, Steigerungen, Spannungen und Katastrophen. Hier sind noch nie gehörte Ausdrucksverwirklichungen im Gebiete der Quartenharmonik und der Klangfarbenharmonien zum erstenmale *musikantisch* erfaßt. Es ist nun erstaunlich, wie er diese Art stürmischen Musizierens mit einer *reflexiven* Musik zu durchweben versteht, die die hintergründigen Ideen und Empfindungen des Stückes widerspiegelt. Durch Orgelpunkte des Orchesters, durch Fluktuieren der Klänge, durch lapidare Dynamik, durch Zusammenraffen großer Formen, durch Abstrahieren im Schönbergschen Sinn bis zum Ausschalten des Klanges gelangt er zu dieser oft seltsamen Kunst. Und doch wird einem beim Hören der musikalische Dualismus nicht bewußt: so sehr sind diese beiden Gattungen von Musik miteinander in Kontakt, so fließen sie — die eine Resonanz in der Szene findet — ineinander.

Eine riesenhafte weißgraue lastende Wolkenwand im breiten Bühnenausschnitt über einer schmal zusammengepreßten Landschaft, eine drückende Stimmung; wenn Wozzeck ins Rasen gerät, erglüht diese Szene; im Orchester aber nichts als sanftes Tremolo, oder — Schweigen, tiefste Stille; mit einem plötzlichen ritenuto schließt das Bild, und ein kurzes Zwischenspiel von ergreifender Feierlichkeit beginnt, um — in eine Militärmusik überzugehen. Oder: vor einer Kasernenszene ein gespenstischer Chor „schlafender Soldaten" bei geschlossenem Vorhang: der Vorhang geht hoch über einer dumpfen ununterscheidbaren Masse unter grauen Tüchern. Da erhebt sich Wozzeck langsam mit einer haluzinierenden Musik, die in Wozzecks „Führe uns nicht in Versuchung" ihre Kulmination hat; drei Takte darauf — die gemeinste, rabiateste Musik beim Erscheinen des Tambourmajors — der Akt endet aber ganz klanglos, ohne Musik. Ohne Musik auch die anschließende Szene: Bibelvorlesung einer Sprechstimme, die zur Ekstase führt. Grell die Verwandlung, die den musikdramatischen Höhepunkt des Ganzen enthält; riesige, klobige Baumstämme von goglischer Wesenhaftigkeit, die gespreizt drohend ihre kahlen Aeste zum Himmel sträuben, um sich wieder zusammenzukrümmen. Grauenhaft schon das Bild. Blutig geht ein gigantischer Mond auf. Da ersticht Wozzeck sein Mädel: bei dröhnendem Paukenschlag, darauf in wenigen Takten ein zweimaliges atemraubendes Orchestercrescendo vom ppp bis zum ffff (auf *einem* Ton). Es ist seltsamerweise Nachspiel und gleichzeitig Einleitung zu einer — Tanzszene, einer Totentanzszene, die unter Trommelwirbel und beim Klang eines verstimmten Pianinos vonstatten geht, ein Tanz besoffener Dirnen und Landstreicher, die mit gereckten Armen und geballten Fäusten den davonstürzenden Mörder verjagen. Ein Trommelexzeß krönt die Groteske. (Während des atembeklemmenden Unisono-Orchestercrescendos gerät der Zuhörer in einen Zustand hypnotischer Erregung, in dem er vermeint, das Haus stürze über ihn zusammen.)

Aber auch überfeinerte, verzückte und transzendentale Musik leuchtet auf, wenn die Figur des Medizindoktors über die gespenstisch erleuchtete Gasse tänzelt. Nacht senkt sich über diese Bizarrerie. Hysterische, dramatische und gefühlsüberströmende Zwischenspiele verbinden die Begebenheiten.

Wie man sieht, ist die Bergsche Kunst aus dem Erlebnis geboren. Man [1] mag wissen, daß im ersten Akt die erste Szene eine regelrechte Suite darstellt, in der die Hauptpersonen der Tragödie sich vorstellen, daß eine andere Szene in eine Rhapsodie über drei Akkorde eingeteilt ist, daß die Doktorszene durch eine Passacaglia mit 21 Variationen geschildert wird. Es ist anregend zu sehen, wie der dritte Akt sich als eine Sinfonie in fünf Sätzen auftürmt und der Schlußakt gegliedert ist in sechs Inventionen: über ein Thema, über einen Ton, über einen Rhythmus, über einen Sechsklang, über eine Tonart und über eine gleichmäßige Bewegung. Wozu aber Theorien? Es ist Musik, die an die Seele greift. Vier Orchester sind an der Arbeit: das große Orchester und szenenweise eine Militärmusik, Wirtshausmusik (zwei Fiedeln um einen Ton höher gestimmt, eine Klarinette, eine Ziehharmonika, eine Gitarre, ein Bombardon) und ein Schönbergsches Kammerorchester. Im Vokalen stehen neben der Gesangstimme Sprechgesang und Rede.

Alban Bergs „Wozzeck" scheint mir das Ende einer Entwicklungsphase der Gattung Oper darzustellen.

*

Der „Wozzeck" ist bekanntlich anläßlich seiner Uraufführung in Berlin vor gerade einem Jahre zum Teil Gegenstand lauten Protestes und übler Presseangriffe gewesen. Nun hat das Werk nach einer wahrhaft glänzenden Erstaufführung im *Tschechischen Landestheater in Prag* eine ähnlich bösartige und peinliche Behandlung erfahren. Es wurde auf Beschluß der Landesverwaltungskommission von Böhmen wegen der Krawalle (oder wie es anders heißt: wegen Erkrankung der Hauptdarstellerin) endgültig nach der dritten Aufführung vom Spielplan abgesetzt, trotzdem der Großteil der tschechischen Musik-, Kunst- und Literatur-Vereinigungen sich in imposanten Kundgebungen für das Weiterspielen der Oper eingesetzt hat.

Vorweg sei betont, daß die Premiere und die zweite Wiedergabe einen alle Erwartungen übertreffenden Erfolg darstellte, da das Prager Publikum seinem alten Rufe, eines der höchst zeitbewußten von Europa zu sein, alle Ehre machte. Wenn sich im Falle „Wozzeck" auch bei den ersten beiden Aufführungen Widerspruch bemerkbar machte, so traf er, wie mir vorkommt, die mit etwas allzu großer Ausdauer und mit dynamisch außerordentlichen Kräften begabten Beifallspender, die es sicherlich gut meinten. Unangenehm, daß die dritte Vorstellung, die in Anwesenheit Alma Maria Mahlers (ihr ist das Werk gewidmet) stattfand, ein Debacle erlitt, wie es in der Theatergeschichte wohl selten vorkommt.

Wie schon einleitend gesagt, zählt die Wiedergabe des „Wozzecks" am Tschechischen Nationaltheater zu den Ruhmestaten dieses Institutes. Die Regieauffassung ist eine durchaus andere als in der Berliner Staatsoper. Während dort das Mystische und Romantische, das Hintergründige aus der Oper herausgeholt wurde, hat das Prager Theater *eine Kunst der reinen Sachlichkeit* gegeben. Die Szene war Gegenwart und realer Alltag, das Bühnenbild skizzierte nur das Allernotwendigste, die Menschen hatten Kleider unserer Zeit. Auch diese Ausdeutung hat ihre volle Berechtigung, da die dramatischen Gegensätze so reiner und lapidarer wirken. Anderer-

[1] Klavierauszug Universal-Edition, Wien.

seits hat die Wiedergabe in Prag Stellen, die die vorjährige Uraufführung rezitieren ließ, geradezu als *Gesangs*sätze erscheinen lassen, ein Umstand, der bei dem enormen Stimmumfang der Partien ehrliche Bewunderung abnötigte. Als Solisten haben Frau *Vesely* und die Herren *Novak, Jenik* und *Pollert* stimmlich und darstellerisch alle Erwartungen übertroffen. Der Dirigent Otokar *Ostrcil* und der Regisseur Ferdinand *Pujman* haben musiktechnisch und stilistisch eine in ihrer Art kaum zu überbietende Leistung geboten.

MUSIKBRIEFE

Barmen-Elberfeld. Die weiteren Darbietungen Franz von Hoeßlins bestätigten den Eindruck, daß wir in ihm einen für ethische Kunst besonders befähigten Dirigenten gewonnen haben. Freilich liegt in der Fülle wertvoller Einzelheiten, die er mit suggestiver Kraft aufzudecken weiß, bisweilen eine gewisse Gefahr für das Ganze. Die geschlossenste und seelisch tiefste seiner bisherigen Gaben war eine wundervolle Aufführung von Bruckners VII. Sinfonie. Die Umstellung der Mittelsätze ist allerdings hier nicht zu billigen, da sie das innere Verhältnis der einzelnen Teile zueinander antastet. Die „f moll-Messe" und Haydns „Jahreszeiten" lassen erhoffen, daß auch der Chor bei weiterer Zusammenarbeit die bedeutenden instrumentalen Leistungen erreichen wird. Der Lehrergesangverein (Leiter: v. Hoeßlin) feierte sein 40jähriges Bestehen mit einem fesselnden Programm: Schubert, Lendvai, der, wenn auch nicht in den beiden gesungenen Chören, erfolgreich um eine Abkehr vom Instrumentalstil ringt, Bruckners machtvolles „Helgoland" und Liszts „Faustsinfonie". Der Chor wirkt naturgemäß mehr durch musikalisches Verständnis und Ausdrucksvermögen als durch Stimmglanz und Klangschönheit. Die Elberfelder Kurrende (Erich vom Baur) ist eine sehr ernst zu nehmende Angelegenheit. Man hört hier in durchaus anerkennenswerter Form Weismann, A. Mendelssohn, Joseph Haas; des letzteren schwer zu fassende, technisch schwierige deutsche Singmesse übersteigt freilich manchmal die Kräfte der jugendlichen Sänger. Als ungewöhnlich tüchtige Chorleiterin ist Elisabeth Potz zu nennen, die mit ihrem Madrigalchor alte und neue Weisen (zuletzt ein wundervolles geistliches Volkslied „Vom Tod" von Herm. Unger und ein düster ernstes „Kyrie" von Richard Wetz) in feinster klanglicher Geschlossenheit und Abtönung darbot. Dazwischen spielt Elly Ney! Man denkt unwillkürlich an ihre Jugend, wenn Edwin Fischer in siegfriedhaftem Ueberschwang etwa in einem Mozart-Werk über zwei Klaviere und ein Kammerorchester hinwegstürmt, um gleich darauf wieder in sich zu versinken in der Zartheit und Innigkeit einer Madonna. — Als erste seiner vier pflichtmäßigen Opern brachte v. Hoeßlin den „Don Juan" heraus. Dank allseitiger gewissenhaftester Vorarbeit erlebte man eine weit über dem Durchschnitt stehende Aufführung. Delikates, in tragischen Tiefen wurzelndes Musizieren schuf festliche Eindrücke, an denen auch Regisseur und Bühnenbildner teilhatten. Von den Sängern verdienen ehrenvolle Erwähnung d'Antone (Don Juan), Fidesser (Oktavio), Baden (Masetto). Etwas spät feierte man Weber mit der „Euryanthe" in der Laucknerschen Fassung. Auch hier ein erfolgreiches, Uebertreibungen vermeidendes Zusammenarbeiten von Mechlenburg, Salter und Stang. Ausgezeichnet sind Alice Bruhn (Euryanthe) und Hans Fidesser (Adolar).

*

Bern. Bekanntlich setzte R. Schumann unter die Aufführung der Hugenotten als lapidare Kritik drei Kreuze. Was würde er heute zu einem Musikdrama wie „Der Golem" sagen, worin sich d'Albert bis in die Fingerspitzen eklektisch erweist, ohne auch nur im entferntesten an die melodische Erfindungskraft eines Meyerbeer heranzureichen. Einzig die althebräischen Motive pressen gesundes thematisches Blut in die Arterien. Das jüdisch-mystische Sujet mag sich gar nicht so übel für ein Opernlibretto eignen, aber keinesfalls in der Fassung von Ferd. Lion, die aus den handelnden Personen nur blasse Schemen macht. Die Aufführung am Stadttheater darf als hervorragend bezeichnet werden. Der jugendliche Kapellmeister Wilhelm Herbert trägt wahrlich den musikalischen Feldherrnstab im Tornister, Direktor Hans Kaufmann war ein berufener Mentor für die szenische Fundierung und die Hauptrollen fanden in Odo Ruepp (Golem), Felix Löffel (Rabbi Löw), Maria Nezadal (Lea) die denkbar beste Vertretung. Der anwesende Komponist wurde unzählige Male hervorgerufen. — Die bernische Pianistin Meta Ter Kuile-Troxler entpuppte sich nun auch als beachtenswertes produktives Talent. Die Altistin Flory Barth sang sechs ihrer Lieder, die gute technische Schulung, stimmungsvolle Konzeption verraten und beifällig aufgenommen wurden. Professor Kurths erschöpfendes Bruckner-Buch hat sicherlich den strebsamen Dirigenten Jos. Ivar Müller veranlaßt mit seinem Pfarr-Cäcilienverein als Erster hier an Bruckners e moll-Messe heranzutreten, welche Aufführung allgemeine Anerkennung und Interesse erweckte. Auch Albert Neff, dem wir in seinen Volkskonzerten so manche wertvolle Novität verdanken, hat die nachgelassene Sinfonie des Meisters in d moll mit Erfolg herausgebracht. Von den Abonnementskonzerten unter Fritz Brun sind erst drei absolviert, die sich hauptsächlich mit bewährtem klassischen Gute befaßten. Zum ersten Male erklangen Haydns programmatisch-solistische Sinfonie Op. 84, aus Schönbergs Gurre-Zyklus das Lied der Waldtaube und drei Orchesterballaden von Debussy. Der Verein für neue Musik hat seine Tätigkeit mit einem eindrucksvollen Ravel-Abend eingeweiht, an dem der Komponist selbst pianistisch mitwirkte. Fritz Hirt (Violine), Franz Josef Hirt (Klavier) und Lorenz Lohr (Cello) stellten sich in vorbildlicher Weise in den Dienst der Ravelschen Muse, die zwar immer geistreich, aber für einen ganzen Abend doch einen etwas einseitigen Charakter trägt. Der imposante Chor des Berner Gymnasiums (400 Stimmen) hat unter der Leitung von Walter Otz die Uraufführung der Orchester-Chorkomposition „Die Alpen" von J. Mai (Dichtung von Albr. v. Haller) übernommen, die Ende März stattfindet. Prof. Dr. *Julius Mai.*

*

Frankfurt a. M. Mit einer Flut von Solistenkonzerten hat die Wintersaison hier eingesetzt, unter denen neben der übergroßen Schar des üblichen Durchschnitts auch Besonderes, wie der Geiger Heifetz, die Pianistin Yura Gueller, wie das Busch- und das Rosé-Quartett zu hören war. Das Hauptinteresse konzentriert sich jedoch nach wie vor um die Leistungen der Oper und der beiden großen gleichwertigen Orchesterinstitute, um die Veranstaltungen des Frankfurter Sinfonieorchesters und die Museumskonzerte. — An der Oper ist mit dieser Spielzeit Ludwig Rottenberg, der verdienstvolle Dirigent, der über 30 Jahre an dieser Bühne gewirkt hat, und mit dessen Namen sich die Erinnerung an eine Reihe bedeutender Uraufführungen verknüpft, zurückgetreten und an seine Stelle ein tüchtiger jüngerer Kapellmeister Claus Nettstraeter gekommen. Eine geschlossene Aufführung des bisher nur in Einzelabenden neu einstudierten „Ringes" faßte nachträglich noch einmal die Leistung der vorjährigen Arbeit, die durchaus gelungene Umgestaltung des Wagnerschen Riesenwerkes aus modernem Geist zusammen. An Neueinstudierungen folgten ferner „Fidelio" und „Ariadne" unter Clemens Kraus und Massenets „Manon" unter Nettstraeter; der „Fidelio" unter der modernen Regie Wallersteins szenisch wie musikalisch großzügig aufgefaßt, gipfelnd in der Wiedergabe der Titelrolle durch Beatrice Sutter-Kottlar. Eine bedeutende neue Kraft wurde in dem Darsteller des Florestan, in dem jungen Vertreter Franz Voelker für das Fach des Heldentenor gewonnen, einem Sänger, der für die Zukunft ein besonders wertvoller Zuwachs des Bühnenensembles zu werden verspricht. Die Manon-Aufführung konnte trotz der hervorragenden gesanglichen Leistung John Gläsers als de Grieux und der reizvollen schauspielerischen Gestaltung der Heldin durch Viorica Ursuleac nicht von der Notwendigkeit der Wiederaufnahme dieses Werkes überzeugen. Das Hauptereignis in der bisherigen Spielzeit brachte die Uraufführung von Eugen d'Alberts Oper „Der Golem", über welche gesondert berichtet wurde. Von den beiden Orchesterinstituten verdient das Sinfonie-Orchester besonderen Dank für die sorgsam ausgesuchte Auswahl moderner Kompositionen in ihren Programmen, während die konservativeren Museumskonzerte mehr den klassischen Werken treu bleiben. Das Sinfonie-Orchester hat nach wie vor wirtschaftlich einen schweren Stand. Um so anerkennenswerter ist die Energie und das Können, mit dem sein Leiter Ernst Wendel dieses so stark wechselnde Instrument in der Hand hält. Sehr erfreulich scheint, daß es diesmal endlich gelungen, die Bläsergruppen gleichwertig zu besetzen. Von Solisten hörte man

n diesen Konzerten u. a. Horowitz und Gieseking, von den Werken bildet Mahlers VII. Sinfonie den Höhepunkt. Die Museumskonzerte brachten als Gegenstück Mahlers „Sechste" unter der schwungvollen Leitung von Krauß, der hiermit eine seiner besten Leistungen herausstellte. Von den Solisten dieses Zyklus fand die Morini wohlverdient stürmischen Beifall, Alfredo Casella starkes persönliches Interesse. Schließlich sei noch einiger Chorkonzerte gedacht. Der Cäcilienverein, jetzt unter Claus Nettstraeter mit dem Rühlschen Verein verschmolzen, brachte in einer chortechnisch seit langem vermißten sauberen und fein musikalisch durchgearbeiteten Wiedergabe Berlioz' Requiem. Der ausgezeichnete Märzsche Madrigalchor setzt sich in vorbildlicher Weise für die Pflege der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts ein. Dr. *M.*

*

Kopenhagen. Das Kopenhagener Musikleben hat sich dieses Jahr mehr in die Breite als in die Tiefe gedehnt, um in der linearen Musiksprache zu bleiben: horizontal ist viel, vertikal weniger geboten. Für die Oper gilt ein weder — noch. Denn außer unserer Nationaloper „Leonora Christina", dessen rauschenden Erfolg früher hier besprochen, wurde kein neues Werk aufgeführt. — Die einheimischen Musikvereine waren besonders tätig. Dansk Koncert-Forening feierte sein 25-jähriges Bestehen durch vier Festkonzerte. Nicht ganz glücklich war die Wahl der Werke. Warum man finnische und schwedische typisch dänischen Komponisten wie Rud Langgaard und L. Emborg vorgezogen hatte, schien unbegreiflich — zumal von einem „dänischen" Verein. Der Dirigent Peder Gram brachte eine eigene Sinfonie zur Uraufführung. Die Jugend war durch den begabten Kirchen-Komponisten N. A. Raasted — einen Straube-Schüler — und Knud Aage Riisager vertreten, letzterer wohl der einzige hier, der wirklich modern schreibt. Carl Nielsen, der dänische Nestor, dirigierte seine eigenartige, orientalisch gefärbte Aladdin-Suite. Aladdins Wiegenlied machte in Henrik Skjärs wunderbar poetischen Wiedergabe einen tiefen Eindruck. Es war der Höhepunkt der ganzen Tetralogie. — Unsere alte „Musikforening" scheint eine Renaissance nötig zu haben. Eine Aufführung von Rossinis „Stabat mater" verlief jedenfalls recht kläglich, besonders was die Chöre betrifft. — Unsere beiden modernen Musikvereine erfreuen sich großen Anschlusses. Wohl nicht am wenigsten, weil hier wirklich etwas Neues in interessanter und jedenfalls jugendlich begeisterter Aufführung geboten wird. Der Verein für junge Tonkünstler veranstaltete in Tivolis Konzertsaal ein „deutsches Festkonzert" unter Protektion des deutschen Ministers v. Hassel. Zum Gastauftreten war das Havemann-Quartett mit den Solisten Lydia Hoffmann-Behrend (Klavier) und Margott Hinnenberg-Lefèbre eingeladen. In der Tat war es ein Festkonzert für moderne deutsche Musik. Eine so überlegen virtuose Wiedergabe von einem Hindemith-Quartett (Op. 32) wurde in Kopenhagen noch nicht erlebt. Und eine so passioniert hinreißende Leistung wie Heinz Theissens Duo — von den Meister-Künstlern Gustav Havemann und Frau Behrend — kaum in den internationalen modernen Musikfesten. — Der Verein für neue Musik (Ny Musik: die dän. Sect. f. I. S. C. M.) muß — es liegt in der Natur der Sache — im Programm noch internationaler sein. Zum ersten Konzert war Albin Berg mit einem Streichquartett, Strawinsky mit einer Klaviersonate und Darius Milhaud mit hebräischen Volksliedern vertreten. Der Haupttreffer im zweiten Konzert war Tscherepnins Kammerkonzert für Flöte, Violine und Klavier wurde von den Künstlern Gilbert Jespersen, Gunna Breuning und Rudolph Simonsen stilvoll interpretiert. — Der Palestrina-Chor, unser einheimischer Elite-Chor, aus 40 Konzert- und Opernsängern gebildet, sang in der überfüllten Domkirche Teile aus Palestrinas Marcellus-Messe und Lieder von Lasso, Haßler und Prätorius. Wie immer eine sehr stilvolle Aufführung. Der Chor — unter seinem hochmusikalischen Führer, Magister Mogens Wöldike, eben von einer ruhmreichen Landes-Tournee zurück — scheint jetzt reif für internationale Konzertreisen. — Von fremden Stars sind Yvette Guilbert, Maria Basca, Marianne Mörner und Henrik Dahl durchgezogen. Die göttliche Yvette hat ihre berühmte Magerkeit und schwarzen Handschuhe abgelegt. Stimme ist nie viel dagewesen; als geniale „Diseuse" behauptet sie aber unbeschränkt ihren Ruhm. Henrik Dahl, der ausgezeichnete Liedersänger (Norweger) sammelt immer ein vollzähliges und sehr distinguiertes Publikum. Seine Komik ist unwiderstehlich, aber auch ernstere Saiten weiß er in den Bellmannschen „Episteln" anzuschlagen. Sonst waren noch die Budapester mit Beethoven-Quartetten und der Prager Lehrer-Gesangverein da. Beim letzteren muß man besonders das kolossale Repertoire und die gewaltigen Instrumentalwirkungen der Stimmen bewundern. Dr. *Alma Heiberg.*

*

Leipzig. Die diesjährige Musiksaison — in vielem besser fundiert und geordnet als die vorhergehende — setzt Neuheiten erfolgreich gegen vereinzelten Widerspruch der Konservativen und Rückschauenden durch. Das Interesse am zeitgenössischen Schaffen ist jedenfalls allerorten in Leipzig erwacht. Bedeutungsvolle Aufführungen neuester musikalischer Geste waren: Prokofieffs Violinkonzert, gemischt aus artistischen, russisch-klangsinnlichen, französisch-impressionistischen und halbasiatischen Wildheitselementen, ein schwieriges, aber sehr wirkungsvolles Stück, spielte der neue Gewandhaus-Konzertmeister Karl Münch unter Furtwängler. Ernst Tochs Klavierkonzert, in seinem Akkordrausch bereits auf die Werke des Komponisten für mechanisches Klavier hinweisend, erfuhr durch Elly Ney eine von ekstatischem Temperament getragene zündende Aufführung im Gewandhaus. Ebenda führte Hermann Grabner sein Weihnachtsoratorium auf, das auf allen Christbaumschmuck verzichtet und eine musikalisch wie textlich gleich überzeugende Seelenanalyse der unmittelbaren Teilhaber an dem größten Menschheitserlebnis gibt. Wundervoll gelang Heinrich Rehkemper unter Furtwängler der Vortrag der musikalisch sensiblen und offenherzigen „Gaselen" von Othmar Schoeck (nach der Dichtung Gottfried Kellers). An kürzeren Erstaufführungen brachte das Gewandhaus noch Paul Gräners „Gotische Suite", deren Titel aus der Musik nicht einwandfrei zu deuten ist. Philipp Jarnachs klar und kühl gezeichnetes „Morgenklangspiel" und (etwas verspätet) Strawinskys prachtvolles, klangschillerndes Frühwerk „Feuerwerk". — In den Philharmonischen Konzerten machte Hermann Scherchen mit Honnegers Klavierkonzert bekannt, das im köstlich verschleierten Jazz schließt. Viel Beifall fand auch Strawinskys orchestraler Fünfminutenbrenner, als „2. Suite" nach den kleinen Klavierstücken instrumentiert. — Dabei ist unser Musikleben nach wie vor fundiert durch mustergültige Betreuung überkommenen Gutes: Beethoven steht in diesem Jubiläumsvorjahre naturgemäß im Vordergrund und ist neben mehreren Sinfonien bereits durch eine würdige Neueinstudierung des „Fidelio" unter Brecher und Brügmann vertreten. *A. B.*

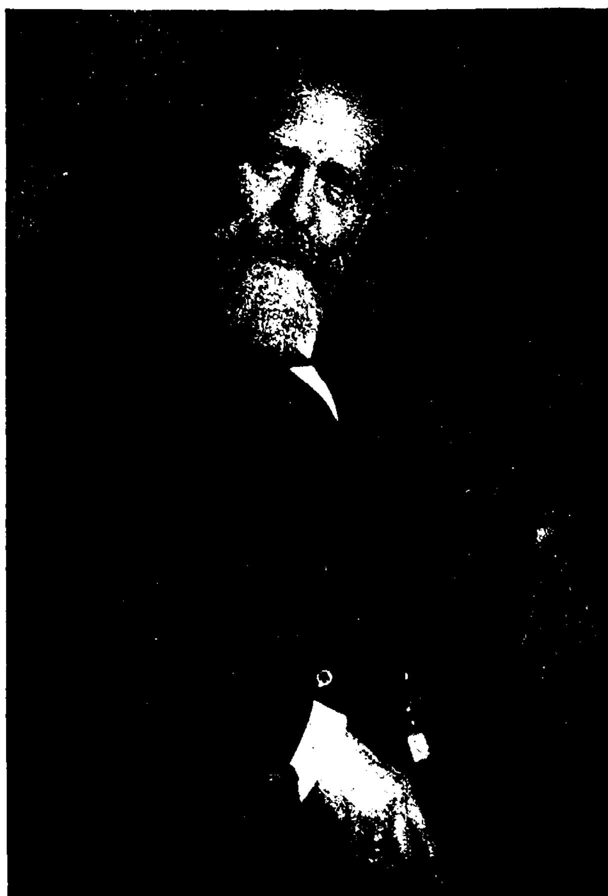
*

Linz. (Uraufführung von „Der Ritter der Armut", St. Franziskus-Kantate von Karl Senn.) Von der neuen Messe von Senn war ich begeistert, für die Franziskus-Kantate konnte ich mich beim erstmaligen Hören nicht recht erwärmen. Das Werk zeigt zwiespältiges Gesicht: ein modern verzerrtes und ein ehrwürdig-freundliches. Ein grelles, figurativ kurzes Motiv der Orgel ertönt. Wehe, schrille Akkordabrisse zum Eingangschor. Die Violine wimmert. Dann ein Emporrecken des Chores, müdes Zurücksinken. Unruhige Chromatik, Mißklänge weichen einem geruhsamen Kinderchor-Choral. In dunkle Farben getaucht das anschließende Baßsolo, Fanfaren leiten zu einem mit Trompeten belichteten Sopransolo, das etwas herb anmutet. Wohltuend die natürliche Melodik und harmonische Einkleidung des folgenden Tenorsolos, in welches gegen Schluß der Knabenchor eingreift. Wirksam die Zusammenschweißung. Schaurig psalmodierend, wie Todesgesänge der Chor „Wehe, wehe". Melodramatisch der weitere Verlauf. Verse werden von der Kanzel herab gesprochen. Dazu wird textangepaßte Musik angestimmt. Manches hört sich recht borstig an; schroffe, geblähte Harmonien sind aufgekleckst. Man atmet auf: der Tenor singt eine traute Weise „Krippe Christi", lyrisch anmutig. Der gemischte Chor wiederholt sie, ein Solosopran spinnt gedanklich weiter aus. Mit machtvoll ehernen Lettern ist der Chor „Schaut auf" geprägt. Ein Tohuwabohu die Umdeutung des „Sturmgewitter". Aus diesem Tönepfuhl führt ein dramatisch belebtes Baßsolo, dem sich ein kurzer, aber treffend scharfer Chor „Wehe" anreiht. Was nun folgt ist ungleich musikalisch appetitlicher. Die Verse des „Solobaß" sind friedsam gut deklamiert. Die drei Solostimmen, Chor und Kinderchor treten einzeln und vereint in Aktion. Da gibt es geschmackvolle Stimmverschlingungen, mannigfach malerische Momente und Töne — kummervolle, büßende, jubilierende. Das Finale ist in gewaltiger Steigerung aufgebaut. — Der Stadtpfarrchor hat seine schwierige Aufgabe mit Mut und Ehrgeiz bewältigt. Fr. Sengstschmied (Sopran), Herr Raidl und Herr Pfund be-

treuten die Solopartien. Herr Mauritz knackte die harte Nuß des Orgelpartes. Dank und Anerkennung ist dem nimmermüden Chordirektor Wolfsgruber zu zollen, der das häkliche Opus aus der Taufe hob.

*

Mannheim. Richard Strauß zählt heute zu den Bevorzugten unserer Bühne. In ziemlich kurzem Abstand nach der Neuinszenierung der „Salome“ brachte man nun die „Elektra“ heraus als eine reichlich post festum kommende Erstaufführung. Es war dieser düsteren Ton- und Textdichtung nicht ganz der durchschlagende Erfolg beschieden wie dem Schwesterwerke, trotz gewissenhafter Einstudierung und anerkennenswerter Darbietung. Die Besetzung war gut, Meyer-Waldens Regie ganz vorzüglich und Richard Lert der Partitur ein feinsinniger Ausdeuter. Lerts Weggang nach Berlin scheint nun doch festzustehen, und die Frage: „Wer wird sein Nachfolger?“ wird bereits lebhaft diskutiert. Wenn unser Erster Kapellmeister Orthmann zum Generalmusikdirektor aufrückt, wird er anfänglich manche Gegnerschaft hier zu überwinden haben. Doch glauben wir, daß er sich durchsetzen würde und daß unsere Oper in ihm einen tüchtigen und zielbewußten Führer hätte. Denn er hat sich in der kurzen Zeit seiner hiesigen Tätigkeit bereits sehr gut bewährt, hat gezeigt, daß er ein trefflicher Wagner- und Verdi-Interpret ist und bewies unlängst mit einer Neueinstudierung von „Cosi fan tutte“, daß er auch im Reiche dieser köstlichen, einschmeichelnden Musik Mozarts heimisch ist. Auch als Sinfoniedirigent lernten wir ihn kennen. In einem Konzerte des Mannheimer Lehrergesang-Vereins, dessen Leitung er an Stelle des verstorbenen Werner v. Bülow übernommen hat, erfuhren Schuberts „Unvollendete“ und vor allem Brahms' 1. Sinfonie eine tiefschürfende Ausdeutung durch ihn und in dem dritten Akademiekonzerte dirigierte er Casellas Rhapsodie „Italia“ und Tschaikowskys „Fünfte“ mit hinreißendem Temperament und staunenswerter Sicherheit, trotzdem er hier erst im letzten Augenblicke für Lert, der in Berlin zurückgehalten war, einsprang. Der frische Zug und unverkennbare Aufschwung in unserer Oper, auch „Tiefland“ und „Martha“ wurden gründlich aufgefrischt, Janaceks „Jenufa“ soll in diesem Winter noch herauskommen, ist nicht zuletzt das Verdienst Orthmanns. — Das 2. Akademiekonzert brachte das neueste Klavierkonzert (Op. 38) unseres einheimischen Komponisten Ernst Toch. Elly Ney war dem Werke ein hingebender Anwalt. Toch macht mit dieser großangelegten, virtuos gekonnten, kühn fortschreitenden Komposition, deren dissonante Härten oft recht große Ansprüche an den Hörer stellen, einen weiteren Schritt in das Gebiet der Atonalität. Im 4. Akademiekonzert sahen wir den vielumstrittenen Hans Knappertsbusch am Pulte, der als Brahms- und Beethoven-Dirigent ein staunenswertes technisches Können und echtes Musikantentum im besten Sinne des Wortes zeigte und reichen Erfolg erntete. Unter den Solistenkonzerten verdient ein Liederabend von Dusolina Giannini und ein Violinabend Fritz Kreislers besondere Erwähnung, die beide, dieser als Geiger, jene als Sopranistin, wohl zu den vollkommensten Vertretern ihrer Kunstgattung gehören. Das Hauptereignis des Konzertlebens war das dritte Konzert des Philharmonischen Vereins, in dem Richard Strauß eigene Werke dirigierte. Solist Rehkemper (München). Er ist heute immer noch der überzeugendste Interpret seiner Werke. Man erlebte hier mehr als den genial nachschaffenden Dirigenten, man hatte das Gefühl, Zeuge neuer Produktion zu sein. *Karl Stengel.*



Verlag Herm. Leiser, Berlin-Wilm.

Wilhelm Kienzl
(Text s. u. Gedenktage S. 179)

*

München. (Konzerte.) Abgesehen von den zahllosen Solistenabenden der Geiger, Pianisten und Sänger beiderlei Geschlechts, unter denen die „Weltberühmten“ in der Hauptsache das Bekannte boten, die anderen aber zum Teil durch ihre Darbietung moderner Sololiteratur das Interessantere vermittelten, sind einige Musikereignisse eigens zu erwähnen. Im Rahmen der hiesigen Jubiläumsfestlichkeiten hörte man ein großes „Franziskus“-Oratorium von H. Beretvás, das P. Theod. Grau mit erheblichem Aufgebot an ausführenden Kräften recht gut gestaltete. Der nachträgliche Vergleich mit der schon gemeldeten Aufführung des Honnegerschen „David“ liegt nahe und fällt sehr zu Ungunsten dieses „Franziskus“ aus, der bei recht mäßiger Textgestaltung und arger Länge doch nur an spärlichen Stellen wirklich inspirierte und packende Musik enthält und zudem ein ganz erstaunliches Gemenge der gegensätzlichsten Stilrichtungen darstellt. — Die letzten Abonnementsabende ließen H. W. v. Waltershausen zu Worte kommen: im Konzertverein dirigierte er die Erstaufführung seiner eindrucksvollen, klar aufgebauten Sinfonie „Hero und Leander“, die freilich neben einer prachtvollen Aufführung der „Dritten“ von Bruckner unter Hauseggers bannender Leitung stark exponiert stand. In der Akademie leitete er mit großem Erfolg die Uraufführung seines Op. 23, einer „Krippenmusik“ für Kammerorchester und obligates Cembalo (Li Stadelmann), in deren drei Sätzen (Siciliano, Choral, Rondino e Coda) alter Stil und modernes Musikempfinden zum großen Teil zu glücklicher Einheit verschmolzen sind, während mir die Klangaufgabe, die dem Cembalo gegenüber dem Orchester zugedacht ist, keineswegs gleich befriedigend gelöst erscheint. — Im jüngsten Hausegger-Konzert standen nach Bach nebeneinander Kaminski und Braunfels. Vom ersten erklang der bekannte „Introitus und Hymnus“ sowie erstmalig sein „Magnifikat“ für Solosopran, Solobratsche, Orchester und kleinen Fernchor, ein Werk, das mit der Schlichtheit und Wärme religiösen Erlebens gefangen nimmt, trotz aller Vorliebe des Komponisten für etwas verschwimmende musikalische Konturierung und gelegentlich keineswegs sehr origineller Diktion. Allerdings geriet auch die Aufführung unter Hausegger mit Amalie Merz-Tunner (Sopran) und M. Schöpper (Bratsche) als famosen Solisten ausgezeichnet. — Braunfels, dessen Interpretation des Bachschen Klavierkonzerts in f moll am Flügel zu Anfang des Abends übrigens hochbedeutend war, leitete die Erstaufführung seines Op. 36 „Präludium und Fuge für großes Orchester“, das, ganz aus sprudelnder Laune geboren, reich an guten, wo nicht saftigen Einfällen und fast überplastisch herausmodelliert, starken Beifall erntete. — Von zwei Kompositionsabenden verdient besondere Beachtung jener Philippine Schicks, die einen entschieden wertvollen Zyklus von Baritongesängen nach Texten Chr. Morgensterns sowie fünf hübsche kleine Kinderlieder zur Uraufführung brachte, von Prof. H. J. Moser (Heidelberg) und M. Möhl-Knabl schön gesungen. Von einer Violinsonate in fis moll, die F. Berber zusammen mit der Komponistin

am Flügel aus der Taufe hob, machte mit den stärksten Eindruck der Mittelsatz, tiefschürfende Variationen über das Volkslied „Schwesterlein, Schwesterlein, wann gehn wir nach Haus —", während der Schlußsatz: Doppelfuge über die Themen „Credo in unum Deum" und „Ein feste Burg" mich beim ersten Hören doch mehr als Beweis kompositorischer Könnerschaft denn als Produkt aus schöpferischem Drang anmutete. — Der junge Münchner F. Michel unternahm mit seinem Abend den sehr ernsthaften und an sich durchaus diskutabeln Versuch, dem Saxophon eine berechtigte Stellung in der ernsten Musik zu schaffen, jedoch fehlte seinen beiden uraufgeführten Kompositionen, einer Saxophon-Klaviersonate und einem kleinen Requiem für Bariton, Streichquartett und Saxophon, die wirklich starke Inspiration und Gestaltungskraft, die allein diesen Versuch hätte gelingen lassen können. *P.*

*

Nürnberg. (Konzert.) Suters großes Chorwerk „Le Laudi di San Francesco d'Assisi" erzielte in der Erstaufführung durch den Nürnberger Lehrergesangverein mit Recht stärksten und nachhaltigsten Eindruck. Meisterhaft die Formung und musikalische Faktur, und tiefgründig der mit ganzer Seele erfaßte und darum auch den Hörer so unmittelbar fesselnde Inhalt. Die Aufgaben für den Chor sind bei dem Uebergewicht polyphoner Satzkunst bedeutend, doch ist jede Stimme für sich mit so viel Verständnis für Sanglichkeit behandelt, daß es an freudiger Zustimmung seitens der Ausführenden kaum fehlen dürfte. Alles in allem ein wertvolles Vermächtnis des erst kürzlich im besten Mannesalter Dahingeschiedenen und derartig bedeutungsvoll eigentlich noch nicht hervorgetretenen Komponisten. Das vortreffliche Gelingen der Aufführung ist vornehmlich Fritz Binder, dem Führer des Lehrergesangvereins, zu danken, dem die Erfüllung seiner Aufgabe eine durchweg spürbare Herzenssache war. Von den Mitwirkenden verdient besondere Anerkennung der Chor. Auch das städtische Orchester beteiligte sich erfolgreich, wenn auch nicht absolut einwandfrei. Von den Solisten stand T. Debuser mit ihrem klangvollen, modulationsfähigen Sopran an der Spitze. Auch der Tenor M. Oßwald und Bassist H. Wuzel boten eindrucksvolle Leistungen. Dagegen ließ der Alt der Fürther Sängerin Emma Herrenberger trotz merklicher Kultur an Resonanzfähigkeit zu wünschen übrig.

(Oper.) „Die Macht des Schicksals" von Verdi, Erstaufführung am Nürnberger Neuen Stadttheater. Da die Oper bereits an dieser Stelle bei einer früheren Gelegenheit eine eingehende Würdigung gefunden hat, so soll hier nur über die Aufführung berichtet werden. Und da muß gesagt werden, daß sich die Darbietung dieser von starker dramatischer Glut und hinreißendem Schwung erfüllten, in dankenswerter Weise von Franz Werfel für Deutschland bühnenfähig gestalteten Oper würdig den übrigen bisherigen Aufführungen dieser Spielzeit einreihte. Bertil Wetzelsbergers musikalische Leitung war durch das erfolgreiche Streben nach möglichst blühendem Orchesterkolorit und vollblütiger, warmer melodischer Linienzeichnung charakterisiert. Den Hauptrollen stellten Luise Löffler-Scheyer (Leonore), Karl Harden (Alvaro), Adolf Harbich (Don Carlos), Laurenz Pierot (Marchese) und Georg Wieter (Guardian) ihre wertvollen Stimmittel und meist überzeugende Darstellungskunst zur Verfügung. Auch die kleineren Rollen waren angemessen besetzt. Dr. Paul Grudes' Inszenierung und Karl Grönings Bühnenbilder zeugten von durchdringender Sachkenntnis und gutem Geschmack. Der Chor zeigte auch hier das Bestreben, manche frühere Scharte auszuwetzen. *Erich Rhode.*

*

Zürich. (Hermann Goetz-Feier.) Der Züricher Theaterverein veranstaltete am 28. November im Stadttheater eine Sonntagsmatinee, in welcher ein Sohn Josef Viktor Widmanns, Dr. M. Widmann, die Gedenkrede hielt. Gerne folgte man dem Vortragenden in das Pfarrhaus zu Liestal (Basel) zu den Großeltern Widmann. Beide waren Wiener Kinder; er in früher Jugend von Schubert empfohlen, sie tüchtige Klavierspielerin, die sich rühmen durfte, vor Beethoven fantasiert zu haben. (Der Flügel aus Beethovens Sterbezimmer stand als ängstlich gehütetes Heiligtum im Liestaler Pfarrhaus.) Man sei dort — Spitteler habe dies festgehalten — nicht gefragt worden: wollen Sie Roten oder Weißen trinken? sondern: wollen Sie das c moll, oder das d moll-Konzert hören? — Der Sohn dieses Hauses wurde Goetz' Freund. Er segnete als Pfarrhelfer dessen Ehe ein; ersann und schrieb zum großen Teil die Opernbücher des Tondichters. Als Organist, was wenig bekannt sein dürfte, war Widmann vom Winterthurischen Veltheim nach Liestal zurückgekehrt, und so ist es gekommen, daß, wie Dr. Widmann lächelnd hervorhob, zwei Organisten, Angestellte der Kirche, zusammen die Komische Oper schrieben: Der Widerspenstigen Zähmung. Mit warmer Verehrung zeichnete der Redner den Menschen Goetz, wie den Komponisten, sich freuend, daß wir Schweizer von dem Fremdling sagen dürfen: er war unser! — An die Rede schloß sich, für Zürich „zum erstenmal" die Aufführung der „Heiligen drei Könige", jenes kleinen ungedruckten Gelegenheitsspiels, das zur Neujahrsfeier des Winterthurer „Sonntagskränzchens" geschaffen worden war „von Zween, die's gern taten". Dies Gern-Tun guckt aus jedem Wort des scherzhaft zugespitzten Dialogs, aus den 6 Gesängen, die auf einfachste Mittel beschränkt, nur durch das Besondere der Melodie trefflich charakterisieren. Ein „pläsierlich Spiel" haben die beiden Freunde diese ihre erste gemeinsame Arbeit genannt; ihr eigenes Pläsier daran den Hörern mitzuteilen war ihr Ziel. Darum erwärmt noch heute diese jugendliche Gebe-Freude und Frische. — Der Abend brachte dann, als Vorstellung des Stadttheaters eine sorgfältige Neueinstudierung der „Widerspenstigen" (unter Konrad). Es hat da Neuerungen gegeben. Das wilde Käthchen, dem die Welti-Herzog noch eine Reihe drollig-humoristischer Züge zu verleihen pflegte, kehr deutlicher den ursprünglichen Adel ihrer Seele hervor, wodurch der Seelenkampf der ungeberdig Stolzen — übrigens ganz im Goetzschen Sinne — wesentlich vertieft wird. So steht das Ringen der beiden „Prachtsmenschen" um- und miteinander ganz im Vordergrund. Fast dämonisch hat Goetz die einzigartige Stelle untermalt. „Ich möcht' ihn fassen, ich möcht' ihn zerreißen". Diese ganze mit dramatischer Spannung geladene Szene ist überhaupt weit mehr als „Komödie"! — Die Regie baute das Haus Baptistas ins Villenviertel, anstatt in die herkömmliche dichtbewohnte Straße. Ständchen und Serenade, die sich gegenseitig stören, bekamen dadurch einen hübschen Hintergrund; die Nachtjacken der Nachbarinnen aber müssen nun eigens auftreten, um sich über den Lärm zu ärgern. Karl Schmid-Bloß (Petruchio) und Else Schulz (Katharina) waren sichtlich von der Größe und Dankbarkeit ihrer Aufgaben erfüllt; sie überrumpelten geradezu das nicht durchweg auf Goetz eingestellte Sonntags-Publikum. Ein besonderes Lob verdient auch W. Bockholt als köstlicher Vater Baptista. *Anna Roner.*

KLEINE MUSIKBERICHTE

Berlin. Ueber Geburt und Kindheit der Musik sprach Universitätsprofessor Dr. Kurt Sachs am 11. Dez. in der Deutschen Musikgesellschaft (Ortsgruppe Berlin). Auf Grund der Ausführungen des bekannten Forschers kann die Frage, wie der Mensch zur Schallkunst gekommen ist, nicht im Sinne der Darwinschen Zuchtwahl und Büchers Theorie vom Arbeitsrhythmus beantwortet werden, sondern wir müssen uns von unserer romantischen Auffassung der Musik befreien, um das Empfinden des primitivsten Menschen verstehen zu lernen. Das Naturvolk empfindet die Welt als ein Ganzes, und so dient auch der ganze Mensch mit seinem Körperrhythmus und Gebärdenspiel dem Ausdruck. Auch der Schall steht im Dienste zum Leben und zur Zerstörung des Lebensfeindlichen. So wird der Schall eine Waffe gegen die Natur. Auch die Art der Instrumente entspricht den Kulten: der mutterrechtliche Kult bevorzugt bauchige, ausgehöhlte Instrumente (Mutterschoß) mit dumpfem Klang, die männliche Musik dagegen soll nicht klingen, sondern schauerlich sein. Bei den Instrumenten ist nicht allein die Erzeugung des Tones, sondern auch die äußere Gestalt und Bemalung wichtig. Jedenfalls sind die Anfänge unserer Musik nur auf Kultabsichten zurückzuführen und nicht nach heutigen ästhetischen Gesichtspunkten zu werten. Dr. *Herbert Biehle.*

*

Landshut. Die Liedertafel brachte unter *Proebsts* Leitung eine erfolgreiche Aufführung von Mendelssohns „Elias" mit den trefflichen einheimischen Solisten, dem Ehepaar Dr. Stamm und Herrn Sörgel, weiter Frau Rothballer (München).

*

Schwerin. Karl Knochenhauers Liedersinfonie „Aus des Künstlers Traumwelt" für Soli, Chor und Streichorchester, das Lutze in einem Sonderkonzert zur erfolgreichen Auf-

führung brachte, ist kein Werk der großen sinfonischen Form, sondern eine Orchesterbearbeitung eigener Liedkompositionen, zum Teil aus früherer Schaffenszeit, anschmiegend in Form und Erfindung. Die eingestreuten neuen Orchesterzwischenspiele sind eine sehr stimmungsvolle, eindrucksreiche Musik. Neben Chor und Orchester setzten sich die Damen Ucko und Hiller und die Herren Mirus und Timaeus für die liebenswürdige Neuheit mit bestem Gelingen ein. — Der erste diesjährige Abend des Schweriner Streichquartetts war dem Schaffen des in Eisenach lebenden Komponisten Wilhelm Rinkens gewidmet. Außer zweier schon bekannter kammermusikalischer Werke gelangte die Suite für Streichquartett Op. 41 zur erstmaligen Aufführung. Rinkens Kunst ist von elementarer, überzeugender Wirkungskraft. Auch die neue Suite hat einen Zug großer, leidenschaftlicher Hingabe, in scharf gehämmerter, rhythmischer Form, thematisch klug geprägt und mit eiserner Konsequenz durchgeführt. Ein Werk, das an das physische und musikalische Können höchste Anforderungen stellt. Die Wiedergabe legte ehrendes Zeugnis ab für den hohen künstlerischen Wert des Schweriner Streichquartetts. Der Beifall war groß und vollberechtigt.

A. E. Reinhard.

*

Zittau. Das hiesige Collegium musicum Zittaviense veranstaltete eine Morgenfeier mit Kammermusik von Heinrich Marschner (geb. 1795 in Zittau), bei der ein Klavierquartett sowie Gesänge für 3 Frauenstimmen zur Aufführung gelangten. Die beifällige Aufnahme, welche die von einheimischen Kräften unter Führung von Bernhard Seidmann glänzend wiedergegebenen Werke bei Publikum und Kritik fanden, lieferte einen schlagenden Beweis für die Berechtigung der von Prof. Stöbe veranlaßten Wiederbelebung dieser Tonschöpfungen des heute recht vernachlässigten Meisters.

BESPRECHUNGEN

Bücher

Arthur Seidl: Neuzeitliche Tondichter und zeitgenössische Tonkünstler. Deutsche Musikbücherei Bd. 18/19. Verlag Gustav Bosse, Regensburg. Mit 50 Bildnisbeilagen.

Wer das letzte Vierteljahrhundert deutscher Musikgeschichte in Muße im Spiegel eines geistvollen Kritikers betrachten will, lese diese anregend geschriebenen Essays. Man spürt aus ihnen, wie sehr der Verfasser selbst ein „lebendiges Stück Musikgeschichte“ ist. Manche, die Biographien schreiben, wissen nichts Besseres zu tun, als seitenlange Kritiken über zu Lebzeiten verkannte Genies abzudrucken (vergl. die neueste, hier gleichfalls besprochene Puccini-Biographie). A. Seidl ist einer von denen, die unbeirrbaren Blickes in der Masse der musikalischen Kunst der miterlebten Gegenwart Echtes vom Unechten zu scheiden wissen. Durch interessante Vergleiche, allerlei Zitate aus Literatur und Kunst, Wortspiele u. a. wird der Leser durch die Galerie neuzeitlicher Tondichter und zeitgenössischer Tonkünstler (von Bruckner, d'Albert, Cornelius bis Lendvai, Kaminski, Hindemith) hindurchgeführt. Er weiß jedenfalls nachher mehr als wenn er aus einer der neueren Musikgeschichten sich unterrichten will.

*

Fritz Volbach: Handbuch der Musikwissenschaften. 1. Band. Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung Münster i.W. 1926.

Dieser erste Band behandelt die gesamte Musikgeschichte, Kulturquerschnitte, Formenlehre, Tonwerkzeuge und Partitur. Der zweite Band soll die Gebiete Akustik, Aesthetik, Tonphysiologie und Tonpsychologie vereinigen. Volbach hat sich hier an eine ebenso schwierige wie verdienstvolle Aufgabe gemacht: das gesamte Gebiet der Musikwissenschaften zusammen fassend zu behandeln. Alle Studierenden der Musikwissenschaft, viele Lehrer an höheren Schulen und Musikschulen und auch der musikbeflissene Laie werden ihm dankbar sein. Volbach hat sich trotz des riesigen Stoffes klar und kurz gefaßt. Darüber, was wesentlich und was unwesentlich ist, läßt sich immer streiten. Dafür hat Volbach die wichtigste Literatur zum Weiterstudium verzeichnet. Wer aber Volbachs Buch zur Grundlage seines Studiums macht, ist durchaus in der Lage, weiterzubauen. Besonders erwähnen möchte ich nur die „Kulturquerschnitte“, ein Seitenstück zu Scherings Tabellen zur Musikgeschichte. Sie sind als Repetitorium wie zur kulturgeschichtlichen Orientierung vorzüglich zu gebrauchen. Zahlreiche Abbildungen und Notenbeispiele erhöhen den Bildungswert dieses in Text und Ausstattung verdienstvollen und sehr empfehlenswerten Buches.

*

Dr. Franz Josef Ewens: Mathieu Neumann. Wilhelm Limpert, Verlag, Dresden.

Neumann zählt zu den bedeutendsten Männerchorkomponisten der Gegenwart. Auf dem Gebiet der Männerchorkomposition ist zwar die Produktion der Menge nach seit Jahren nennenswert, aber ganz und gar nicht dem musikalischen Wert nach. Meint doch fast jeder „Chormeister“, er müsse auch komponieren. Neumann gehört zu den wenigen, die wirklich ernst zu nehmen sind. Er bildet gewissermaßen das deutsche Gegenstück zu dem Schweizer Hegar. Dies legt der Verfasser in ausführlicher Besprechung von Neumanns Kompositionen dar. Zunächst werden, nach einer kurzen biographischen Einleitung, die großen weltlichen Chorwerke wie Teja, Hagen, Totentanz und alle anderen behandelt, dann die geistlichen Kompositionen (Vaterunser, Requiem, Messe). Auch die kleinen Chöre und die Bearbeitungen werden verzeichnet. Besonders erwähnt sei der Abschnitt über die Textauswahl, eine Frage, die bisher beim Männerchor selten und ungenügend gewürdigt worden ist. Der Anhang enthält ein ausführliches Verzeichnis sämtlicher Werke Neumanns. Da fast jede größere Chorvereinigung gelegentlich Neumannsche Chöre aufführt, dürfte diese durch Notenbeispiele illustrierte Monographie entsprechende Beachtung finden. *A. K.*

*

Alfred Stier: Das Heilige in der Musik. Dresden 1926. Kommissionsverlag E. Weises Buchhandlung.

Die vorliegende Schrift stellt den Inhalt eines Vortrags dar, der auf dem II. Kongreß für Kirchenmusik in Berlin gehalten worden ist. Aber ihr Inhalt geht weit über den Rahmen einer bestimmten Tendenztagung hinaus, an welchen im allgemeinen kein Mangel herrscht. Vielmehr handelt es sich um das Letzte, um das Einzige schlechthin, um die „Auseinandersetzung zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Ich und Gott“ in der Kunst der Musik. Und wohin ist denn dieselbe heute gelangt in einer Zeit, da zynisch-stupide Negerrhythmen und qualvoll peinliche Poetenergüsse selbst in den offiziellen Veranstaltungen der Musikfeste Triumphe feiern, wo die Materialisierung und die Entseelung als wahrer Fortschritt gelten? Nicht Sentimentalität, nicht verbohrte Reaktion ist es, wenn wir an einem Letzten und Höchsten in der Musik auch heute noch festhalten. Vielmehr müßen uns mehr denn je Bach, Beethoven und Bruckner Leitsterne und Maßstab sein. Daher begrüßen wir bei aller Festhaltung und Wahrung des individuellen Standpunktes diese Schrift.

*

Rudolf Malsch: Geschichte der deutschen Musik. Verlag Chr. F. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Das Buch ist für den Gebrauch an allen höheren Schulen gedacht und hat sich die ministerielle Neuordnung des preußischen Musikunterrichts zur Grundlage vorgesehen. Es verspricht in seinem Vorwort die Herausarbeitung der großen Leitlinien der musikalischen Entwicklung und die Klärung der Ursachen jedes neuen Gestaltwandels. Wenn allein aus dieser Zielstellung auf ein nicht gewöhnliches Buch zu schließen ist, so bestätigt sein Inhalt ganz deutlich, daß hier eine bedeutsame Neuerscheinung vorliegt. Der Verfasser weiß nicht allein sein angekündigtes Ziel wahr zu machen, er weiß vielmehr die ganze Art seiner Stoffanordnung und -durchführung auf einer erfreulichen Höhe zu halten. Man sehe sich daraufhin besonders den 10. Abschnitt „Das Zeitalter der französischen Revolution und des deutschen Idealismus“ an! Gut ausgewählte Notenbeispiele und einige vortreffliche Bilder erhöhen die Brauchbarkeit des Buches, das im übrigen nach den maßgebendsten Hauptwerken der Musikgeschichte gearbeitet ist und das sich die neuesten wissenschaftlichen Ergebnisse zunutze gemacht hat. Zudem leistet eine sorgfältige Literaturangabe und ein Anhang „Bücher“ demjenigen gute Dienste, der nicht gerade im musikwissenschaftlichen Seminar einer Universität zu Hause ist und der den Wunsch hat, den Stoff des Buches kraft eigenen Studiums zu erweitern.

*

Franz Landé: Vom Volkslied bis zur Atonalmusik. (Grundriß einer Theorie der lebendigen Musik.) Verlag C. Merseburger in Leipzig.

Zweifelsohne ein scharfsinnig erdachtes und ebenso scharfsinnig formuliertes Buch. Eine Biologie der Musik und eine

Erfassung ihrer Lebensvorgänge hat freilich seither noch keine Harmonielehre und kein Kontrapunkt gelehrt; sie wollten es aber auch nicht, sondern waren sich lediglich ihrer rein technisch-handwerklichen Aufgabe bewußt. Der Verfasser, der übrigens mit einem anerkennenswerten Rüstzeug sämtlicher bisher erschienenen Unterrichtsmethoden ausgestattet ist, unternimmt es tatsächlich, „die Musik in ihrem lebendigen Ablauf zu untersuchen, ohne sie an jedem zu untersuchenden Punkte durch horizontale oder vertikale Querschnitte in ihrem Ablauf zu stören und so zu töten". Ein Schrei nach einer Reform der gesamten musikalischen Erziehung geht wieder einmal durch die Lande, und zweifelsohne ist er da und dort durchaus berechtigt. Ich bin der Ueberzeugung, daß das vorliegende Buch in dieser Frage zum mindesten viel Anregung und Klärung geben kann, und schon darin liegt ein großes Verdienst. Ob das System als Ganzes zu höheren als den bisher erreichten Zielen führen wird, muß die Zukunft entscheiden.

*

Rolf Cunz: Deutsches Musikjahrbuch. 4. Bd. Verlag Th. Reismann-Grone in Essen a. Ruhr.

Der diesjährige 4. Band des Jahrbuches steht an Umfang seinen Vorgängern nach. Grund dafür: der Herausgeber war dieses Mal mehr denn in den früheren Jahrgängen bemüht, das Ganze auf eine einheitlich-zielbewußte Basis zu stellen, ihm offensichtliche Form und objektiv fesselnden Charakter zu geben. Auch ist es natürlich, daß ein derartiges Unternehmen, sofern es von einem vortrefflichen Geist durchdrungen ist, sich die abgeklärte Form von selber schafft. Ganz deutlich ist dies bei dem vorliegenden Band zu beobachten. Aus der Fülle beachtenswerter Gedanken sei nur einiges zur Charakteristik herausgegriffen. Da schreibt W. Courvoisier in seinem „Aufstieg": Man hat vielfach die Geduld verloren. Man erwartet in 10—20 Jahren den Abschluß von Entwicklungen, der in einem halben Jahrhundert kaum erreicht sein wird. Man verlangt Klärungen, wo man andererseits erst anfängt, die Geister in ihrem tiefsten Wesen zu erkennen, deren Schaffenszeit noch vor die Periode der verheerenden Auslösung der politischen Spannungen fällt. Ferner steht in dem gleichen Aufsatz: Eine fast übergroße Verantwortung aber ruht auf den Erziehern. Im Unterrichtswesen ist weithin eine Gesundung von alten Uebeln zu spüren, namentlich in den Instituten, deren Lehrkörper geschlossen fortschrittlichen Tendenzen huldigt. Großen Problemen aber hat man immer intensivere Aufmerksamkeit zuzuwenden. — So wahr und einleuchtend diese Sätze klingen, so hat sie doch noch niemand in dieser bestimmten Form ausgesprochen. Voll wunderschöner Gedanken ist auch der von H. J. Moser beigesteuerte Aufsatz „Zwischen Kultur und Zivilisation der Musik". Darin steht u. a.: Eben deshalb wird hier die Forderung der unbedingten, fraglosen Wahrhaftigkeit und Ehrlichkeit des Schaffens zur strengsten Verpflichtung und innere Unaufrichtigkeit, Läßlichkeit, Verlogenheit zur unverzeihlichen Sünde — weil es hier nicht um das Seelenheil des Einzelnen, sondern schließlich auch um dasjenige aller geht. Darum ist die Verantwortlichkeit des Künstlers eine so gewaltige, über seinen Persönlichkeitsbezirk weit hinausgreifende Angelegenheit. — Aeußerst wohltuend — nicht sowohl seiner famosen Gedanken als auch besonders seiner ganzen Einstellung wegen — liest sich die „Auseinandersetzung mit sich und seiner Zeit" (Emil Peters). Man möchte diesem jungen Komponisten dafür manchmal die Hand drücken. Mit diesen Andeutungen sollen nur Hinweise gegeben werden, aus denen hervorgehen mag, wie sehr sich die Lektüre des Buches lohnt. Der von Wilhelm Altmann beigesteuerte Anhang „Deutsche Werke seit 1923" mag manchem in der Praxis Stehenden willkommen sein. *R. Greß.*

*

E. Flade: Der Orgelbauer Gottfried Silbermann. Mit 12 Tafeln. F. Kistner und C. F. W. Siegel, Leipzig.

Durch die Reformbestrebungen in der heutigen Orgelkunst ist die Beschäftigung mit Silbermann, dem großen Zeitgenossen Bachs, weit mehr als eine bloß historische, gelehrte Angelegenheit geworden. Meist pflegte man mit dem Begriff „Silbermann" seither die undeutliche Vorstellung eines „silbernen" Klangs zu verbinden gegenüber dem „dicken" Klang der modernen Orgeln; auf der Orgeltagung in Freiburg erfuhr man dann zu seinem Erstaunen, daß die Orgeln Silbermanns gar nicht mehr silbern, sondern eher dumpf geklungen hätten (wenigstens gegenüber dem ganz hellen, oft gläsernen, scharfen Klang der Frühbarockzeit) und schon den Uebergang zur Orgel des 19. Jahrhunderts bildeten. Nach Gurlitt ist die Trennungslinie vor, nicht nach Silbermann zu ziehen. Grund genug, sich mit diesem eigentümlichen und bedeutenden Mann eingehender zu beschäftigen. Flades Buch bietet dafür die erste, aber sicher und breit gezogene Grundlage. Es behandelt außer Gottfr. Silbermann auch Andreas, den älteren Bruder und Lehrer Gottfrieds, bringt eingehende Untersuchungen über die von G. Silbermann aufgestellten Orgeln und aller damit zusammenhängenden Fragen. Eine gründliche, wissenschaftlich wie künstlerisch wertvolle Arbeit, die nachdrückliche Empfehlung verdient.

Prof. Dr. *H. Keller.*

*

Siegfried Ochs: „Ueber die Art, Musik zu hören". Werkverlag, Berlin.

In diesem kurzen, für Laien bestimmten und höchst belehrenden Vortrag wirft der angesehene Berliner Chordirigent zuerst einen Blick auf die neueste Entwicklung der Musik, betont die Sonderstellung der Musik unter den Künsten und ihre begriffliche Unbestimmtheit, bestätigt die Erfahrung, daß auch der musikalische Laie ohne viele Kenntnisse ein Tonwerk in sich aufnehmen, genießen und gefühlsmäßig tief erfassen kann. Dann führt der Autor seine Hörer und Leser in die Elemente der Musik, in die Satzarten und die Formen ein, plaudert anregend über Plagiat, Humor und Programmusik. Er vereinigt die Kunst zu belehren und zu unterhalten und regt zu weiterem Forschen und Sichbilden an. Passende Notenbeispiele erläutern den Text.

*

Frieda Schmidt-Maritz: „Musikerziehung durch den Klavierunterricht". Verlag Chr. F. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Dieses gewissenhaft und sachkundig geschriebene Buch faßt die neueren Bestrebungen auf dem Gebiet der musikalischen Erziehung zusammen, die als Ziel des Musik- und besonders des Klavierunterrichts nicht mechanisches Können, sondern innerliches, künstlerisches Erleben der Tonwerke setzt. Der Anfangsunterricht soll deshalb vom Singen und der rhythmischen Bewegung ausgehen, also von der dem Kind natürlichsten, künstlerischen und musikalischen Lebensäußerung. Nicht Fingerdrill und äußere Fertigkeit soll der Unterricht erstreben, sondern Weckung des Tonsinns, der selbsttätigen und mitschwingenden Phantasie; er soll an das dem Schüler bekannte Volkslied anknüpfen und ihn anleiten, was er innerlich hört und fühlt und auszudrücken oder nachzuahmen wünscht, auf einem Instrument wiederzugeben. Empfohlen wird zu diesem Behuf noch die Bevorzugung heiterer, melodiöser, tanzbarer und tonmalerischer Klavierstücke, die dem Kind Freude machen, seine Sinne, sein Mitempfinden und Phantasieleben anregen, ferner Erziehung zum Erfassen der Elemente der Tonsprache, also enge Verbindung der Theorie mit der Praxis, Gehörübungen, Weckung der selbstschöpferischen Tätigkeit des Kinds durch Anleitung und Anfeuerung zu tanzender und singender Improvisation, Pflege des vierhändigen Spiels usw. Es ist ein wertvoller und wichtiger Mahnruf an alle Klavierlehrer, an Eltern und Schüler und alle Musiktreibenden zur Reform der Musikpflege, zur Verinnerlichung und Vertiefung des öffentlichen und häuslichen Musizierens. Der musikpädagogische und methodische Wert des etwas weitausgesponnenen Buches ist beträchtlich, wenn auch klar ist, daß seine Grundsätze und Lehren schon lange von hellen Pädagogen erkannt und angewandt wurden. Aber die Unbegabung der Durchschnittsspieler, die ungünstigen wirtschaftlichen Verhältnisse und die mangelnde Einsicht des Publikums erschweren ihre Umsetzung in die Praxis. Das Buch gibt eine Uebersicht über das ganze Gebiet der Theorie, Methodik und Aesthetik und gewährt auch dem Fachmann reiche Anregung durch neuartige Beleuchtung bekannter Dinge. Die Haltung der Verfasserin ist in allen Fragen gemäßigt und fortschrittlich.

*

Erika Kickton: „Was wissen wir über Musik?" Verlag Merseburger, Leipzig.

Dies kleine Buch verfolgt dasselbe Ziel wie das vorhergenannte von Ochs, aber in gehobener, schönheiterfüllter, dichterischer Sprache. Es liest sich fast wie ein Hymnus auf die Herrlichkeit der Musik und vermittelt dem schärfer Hinsehenden doch eine Menge von Kenntnissen und Zusammenhängen. Auch der Fachmann wird es mit Genuß und innerer Bereicherung lesen. *C. Kn.*

Musikalien

Carl Maria von Weber: Musikalische Werke; erste kritische Gesamtausgabe unter dem Schutz der Deutschen Akademie; Reihe 2: Dramatische Werke, Band 1: Jugendopern (a: das stumme Waldmädchen [Bruchstücke], b: Peter Schmoll und seine Nachbarn), eingeleitet und revidiert von Alfred Lorenz. Dr. Benno Filser-Verlag G. m. b. H., Augsburg und Köln 1926.

Der „Akademie zur Pflege und Erforschung des Deutschtums (Deutsche Akademie)", die im Mai 1925 in München gegründet wurde, ist es zu verdanken, daß im Jahre der 100. Wiederkehr von C. M. von Webers Todestag angefangen wurde, eine längst fällige Ehrenschuld an diesem Meister abzutragen, indem man daran ging, eine kritische Gesamtausgabe seiner Werke, die schon lange nötig war, zu veranstalten. Denn was einem Schumann, Liszt, Wagner, Cornelius recht ist, sollte auch einem Weber billig sein. Als bei der Gründung der Deutschen Akademie in der Abteilung „Musik" (III b) Dr. Hans Joachim Moser mit dem Gedanken einer kritischen Gesamtausgabe der Weberschen Werke hervortrat, wurde deshalb auch dieser Vorschlag allseitig freudig angenommen und man beschloß, den Urheber dieses Plans zum Gesamtleiter dieser Ausgabe zu bestellen. Hier liegt nun der 1. Band der neuen Ausgabe vor, und wir können uns nicht versagen, einiges aus dem Geleitwort zu zitieren, weil den dort ausgesprochenen Absichten und Wünschen der Herausgeber nur freudig zugestimmt werden kann. „So wird die Gesamtausgabe in hoffentlich nicht allzulanger Frist die Möglichkeit bieten, einmal die heute bei unseren jüngsten Schaffenden unter dem Gesetz des Generations- und Jahrhundertgegensatzes in Verruf getane Romantik in vielfach erstmals gedruckten Werken eines ihrer größten Führer neu beleuchtet kennenzulernen" ...; weiter „Und nicht zuletzt geleitet die Reihe der Bände der Wunsch wohl aller Weber-Verehrer, sie möchte dazu beitragen, auf Bühne und Kirchenempore, im Konzertsaal und im deutschen Hause Webers Werke wesentlich häufiger und in weiterem Umfang wieder zum Erklingen zu bringen — selbst die zweifellos geringeren unter ihnen erscheinen dessen mindestens ebenso wert wie manches heute beliebte Eintagserzeugnis aus anderer Feder. Was all diese Stücke adelt, ist die hinter ihnen stehende, wahrhaft verehrungswürdige Persönlichkeit dessen, der sie geschaffen hat." — Da der Plan der Gesamtausgabe vorsieht, daß Webers Werke innerhalb der verschiedenen Serien chronologisch geordnet erscheinen sollen, so sind also in dem hier vorliegenden ersten Band der dramatischen Werke die frühesten Opern enthalten. Das Manuskript von Webers erster Oper „Die Macht der Liebe und des Weins", die 1798 in München geschrieben wurde, fiel dem Feuer zum Opfer; es ist nichts mehr davon enthalten. Von Webers zweiter Oper „Das Waldmädchen" (1800) sind noch einige Bruchstücke in Partitur erhalten, die uns nun hier als frühestes dramatisches Zeugnis entgegentreten: eine Arie ohne Anfang und ein Terzett ohne Schluß; der Text selbst ist verloren. Weber selbst nennt in seiner autobiographischen Skizze diese Oper „als ein höchst unreifes, nur vielleicht hin und wieder nicht ganz von Erfindung leeres Produkt", und man kann diesem Urteil nach den noch vorhandenen Bruchstücken wohl kaum entgegentreten. — Von der dritten Oper „Peter Schmoll und seine Nachbarn" (1801) ist uns die Musik vollkommen erhalten; vom Text ging der Dialog verloren. Im Stile des damaligen Singspiels gehalten wirkt diese kleine Oper schon wesentlich reifer als ihre Vorgängerin: man findet hübsche Melodien, auch gelegentlich Einzelheiten, die aufmerksam machen: so schon gewisse Feinheiten in der Instrumentation, alles in allem kein Genie verratendes, aber von frischem Talent zeugendes Jugendwerk. — Die Ausgabe liegt in schönem Format und klarem Druck vor. Alfred Lorenz hat den Band mit großer Sorgfalt herausgegeben. Sämtliche Quellen, die in der relativ kurzen Zeit erreichbar waren, wurden herangezogen. Ein alles Wesentliche enthaltendes Vorwort wie ein zu jeder Oper gehöriger genauer Revisionsbericht sind den Werken vorangestellt. Somit bedeutet dieser erste Band einen verheißungsvollen Auftakt der ersten Gesamtausgabe, die das würdige Denkmal von des Meisters musikalischem Schaffen bilden soll. *A. N.*

*

Chr. Knayer: Das Volkslied im allerersten Unterricht; 30 Volkslieder für Klavier zu 4 Händen gesetzt, mit Fingersatz und Phrasierung versehen. Heft I und II. Verlag E. Bisping, Münster i. W.

Der als Pädagoge und Komponist bekannte Verfasser geht von der richtigen Ansicht aus, daß der Anfänger mit noch unentwickeltem Gehör, der mit den Noten noch keine festen Tonhöhevorstellungen zu verbinden vermag, bei unbekannten, neuen Tonstücken gar keine Kontrolle hat, ob er sie richtig spielt, sondern dies nur beim Spiel von ihm bekannten Volksliedern vermag. Somit enthalten die vorliegenden Heftchen dreißig Volkslieder, die zunächst in der Primopartie ganz leicht im Fünffingerumfang, später in erweitertem Umfang von 6 Tönen mit vorsichtigem Lagenwechsel, ganz geringer Spannung und Zusammenziehung gehalten sind. Da die Sammlung für den Unterricht bestimmt ist, wurde der Secondo-Part (Lehrer) reicher und selbständig gehalten, um dadurch das Ohr des Schülers beizeiten an modernere Klänge zu gewöhnen. Es ist kein Zweifel, daß der hier eingeschlagene Weg dem ersten Anfänger (und gleichzeitig dem Lehrer) nur von Nutzen sein kann, indem eine bestimmte Klippe des Anfangunterrichts auf einfache und natürliche Weise zu umgehen versucht wird.

*

Musik im Haus: Heft 62: Orgelstücke alter Meister, für Klavier bearbeitet; Heft 38: „Aus der Cembalozeit", Klavierstücke alter Meister frei bearbeitet; Heft 58, 1 und 58, 2: „Alt-Wien", Walzer für Klavier zu 4 Händen nach Lanner frei bearbeitet. Sämtliche Bearbeitungen von Karl Herm. Pillney. Volksverein-Verlag G. m. b. H., M.-Gladbach.

Bei den in der vortrefflichen Sammlung „Musik im Haus" enthaltenen oben zitierten beiden Heften mit Bearbeitungen alter Orgel- und Cembalostücke von K. H. Pillney ist dasselbe wie bei früherer gleicher Gelegenheit zu sagen, daß diese Bearbeitungen mit der Herübernahme von Registerwirkungen durch Oktavenverdoppelungen wohl im Klang sehr wirkungsvoll sind, aber dem Wesen der Hausmusik nicht entsprechen, da dies Vorgehen virtuosen Charakter bedingt. Es ist im Sinne des Musizierens ein grundlegender Unterschied, ob eine einfache Stimme durch mechanische Koppelung verdoppelt, oder an der Klaviatur in Oktaven gegriffen wird. An dem konzertmäßigen Charakter des Klaviersatzes vermag auch die eventuelle Tatsache nichts zu ändern, daß es im häuslichen Kreise sehr wohl Spieler geben wird, deren Technik den gestellten Anforderungen gewachsen ist. — Die in den beiden Walzer-Heften enthaltenen Walzer stellen ein Pasticcio aus Lannerschen Tänzen dar, vorwiegend aus den „Werbern" und dem „Pesther Walzer". Die ursprüngliche Harmonik wurde gelegentlich etwas „auf moderner" retuschiert und in den Klaviersatz mal eine kleine Mittelstimme eingeschmuggelt. Es ist nicht zu leugnen, daß dadurch hübsche Stücke entstanden. Es ist aber sehr die Frage, ob diese so entstandenen Stücke hübscher wie das Original sind. Meinem Gefühl wäre es sympathischer gewesen, der Bearbeiter hätte seine Phantasie weniger angestrengt und sich darauf beschränkt, einige der reizenden Biedermaier-Walzer von Lanner in einen sauberen vierhändigen Klaviersatz zu bringen. Wem sie in diesem schlichten Gewand dann nicht reizvoll genug wären, der soll ruhig die Hände davon lassen. Es ist keine Frage, daß eine Darbietung der Tänze in Originalform dem Zweck häuslichen Musizierens mehr entsprochen hätte. *A. N.*

*

Alexander Jemnitz: Sonaten für Violine und Klavier (Op. 14 und Op. 22), Trio für Violine, Viola und Violoncello (Op. 21). Verlag Fr. Kistner und C. W. F. Siegel, Leipzig.

Dieser junge Ungar macht neben seiner pädagogischen und musikschriftstellerischen Tätigkeit auch als Komponist mehr und mehr von sich reden. Und er fesselt in seinen Schöpfungen nicht nur durch einen stark nationalen Einschlag, der sich vor allem in der geistreichen Rhythmik äußert, sondern auch durch individuelle Leidenschaftlichkeit, selbst wo diese vor radikalen Mitteln nicht zurückschreckt. Deshalb sind von vornherein aber die beiden Sonaten keinesfalls jenen Leuten zu empfehlen, die nur an versierter Routinemusik Gefallen finden, sie wenden sich vorwiegend an Kreise, die für die Problematik der neuen Musik Verständnis haben und für solch positives Bemühen zugleich auch die technischen Voraussetzungen zur Bewältigung recht unangenehmer Aufgaben mitbringen. Denn der Komponist erleichtert weder seinen Spielern noch seinen Hörern das Eindringen in das jeweilige Werk; aber wenn man auch bis zu einem gewissen Grad

bedauern muß, daß sich das Neue immer mehr durch ungeheure Anforderungen legitimieren will, so rechtfertigt andererseits hier doch der in allen Teilen spürbar vorhandene Antrieb solche Kompliziertheit und kann ausnahmsweise sogar Ansporn zu intensiver Beschäftigung werden. Bei beiden Kompositionen wird sich der Zugang übrigens am besten von den langsamen Mittelsätzen aus erschließen, in denen trotz kühnster Modernität doch auch der Violinpart namentlich weitgeschwungene Kantilene und ausdrucksvolle Melodik birgt. Ueber das Trio Op. 21, das jetzt im Druck (und in handlicher Partiturausgabe) vorliegt, braucht kaum noch etwas gesagt zu werden, nachdem auch in diesen Spalten anläßlich der Uraufführung (Donaueschingen 1924) schon ausführlich dazu Stellung genommen und seine eigensinnige Bedeutung präzis bewertet wurde.

*

Al. Tscherepnin: Quartett Op. 36. B. Schotts Söhne, Mainz.
— Neuf Inventions pour Piano. Max Eschig, Paris (für Deutschland B. Schotts Söhne, Mainz).

Von den beiden neu vorliegenden Werken des jungrussischen Komponisten, der in Deutschland vor allem durch sein mit dem Schott-Preis 1925 ausgezeichnetes Kammerkonzert bekannt geworden ist, verdient das mit dem Untertitel „Liebesopfer der heiligen Therese vom Kinde Jesu“ geschmückte Streichquartett Op. 36 den Vorzug. Es steckt ungesuchte, natürliche Musik darin, außerdem ist die Form sehr klar und durchsichtig. Thematisch sowie durch geschickte Uebergänge ist das Ganze zu knapper Einheit verbunden. Angenehm fällt an der sicher wohlklingenden Partitur weiterhin auf, daß sie ausgeklügelte technische Finessen fast ganz meidet. Auch deswegen könnte das Werkchen sogar Dilettantenvereinigungen reizen, sich damit eingehender zu beschäftigen. Eine wenig persönliche Formel hat der Komponist dagegen für seine Inventionen gefunden, die auch älteren Datums scheinen und ihrem ganzen Habitus nach verwässerter Bach-Stil sind. Durch derlei spielerische Imitationen wird jedenfalls die Frage einer neuen Sachlichkeit, zu der formal die junge Musik hindrängt, nicht gelöst. Selbst als Studien in streng linearer, zweistimmiger Bewegung haben sie gar zu leichtes Gewicht und sind außerdem recht gleichförmig. *H. Sch.*

*

Josef Rinaldini: Drei Lieder. Ludwig Doblinger, Wien-Leipzig.
Richard Greß: Drei Lieder. Ebenda.
Eduard Bornschein: Fünf schlichte Lieder. B. Schotts Söhne, Mainz.
Eduard Bornschein: Lienhard-Lieder. Ebenda.
Alexander Weprik: Kaddisch (ohne Text). Ebenda.
Heinrich Schalit: Frühlingslieder, Op. 12. Tischer & Jagenberg, Köln.
Wolfgang v. Bartels: Baltische Lieder, Op. 16. Ebenda.
M. ter Kuile: Vier Lieder, Op. VII b. Gebr. Hug & Co., Zürich-Leipzig.

Wer nicht gern den Schwankungen in der jungen Musik folgt, findet in der Liedproduktion von heute immer noch eine idyllische Ruhestätte, wo er sein romantisches Herz getrost spazieren führen kann, übrigens ohne sich dabei vor Nichtigkeiten aufpflanzen zu müssen. Denn das kann man insgesamt auch den vorliegenden Neuerscheinungen am Musikalienmarkt nachrühmen: sie halten wenigstens gutes Niveau, selbst wo sie sich nicht durch „modernen“ Ehrgeiz auszeichnen, es sind gediegen klangvolle und gesanglich dankbare Arbeiten, auch wenn sie über eine bittersüße Weichlichkeit zuweilen kaum hinausgreifen.

Josef Rinaldini schreibt wirkungsvolle Vortragsstücke für mittlere Stimme zu Texten von Dehmel, Bierbaum und Dauthendey. An Musikalität und gesanglicher Ausdrucksfähigkeit wird ziemlich viel gefordert, um deren hochromantische Poesie in die beabsichtigte reißerische Schwingung umzusetzen. Intimere und auch dem Charakter der gewählten Gedichte nach (Heine, Kerner, Huch) gefühlvollere Musik bietet *Richard Greß* in seinem Op. 21, das sich überdies bemüht, den reichlich abgebrauchten Mitteln diskret aus dem Weg zu gehen. *Eduard Bornschein* ist gegenüber seinen fünf schlichten Liedern, deren Vertonung teilweise mehrere Jahre zurückliegt, in den Lienhard-Gesängen merklich vorwärts gekommen; er hält etwa auf der durch Rudi Stephans Schaffen gekennzeichneten Linie, die ja nicht mehr romantische Spätkunst — wie die Werke der beiden vorgenannten Oesterreicher, die der schwelgerischen Melodieseligkeit Josef Marx' nahestehen — schlechthin zu nennen ist, sondern von Brahms und Wolf eine Verbindung zu dem mittleren Schönberg-Stil sucht. Dieser wesentliche Charakterunterschied bedingt auch, daß die Melodik nicht mehr so leicht faßbar und letztlich beinahe schon unharmonisch ist. Einen Schritt weiter auf solchem Weg und man gelangt zu *Alexander Wepriks* interessantem Versuch, der Singstimme überhaupt keinen Text mehr zu unterlegen und diese gegebenenfalls auch durch Geige, Flöte oder Oboe zu ersetzen. Ich weiß allerdings nicht, ob das jüdische Requiem („Kaddisch“) schon im Original keine Textworte kennt; ich vermag auch nicht zu beurteilen, inwieweit der russische Komponist die ursprüngliche Melodie beibehalten oder verändert hat. Jedenfalls scheint mir aber sein Op. 6 als Beitrag zur östlichen Musik wichtig genug, um ganz besonders auch die Gelehrten, die sich mit dieser aktuellen Frage beschäftigen, darauf hinzuweisen. In *Heinrich Schalit* lernt man übrigens nach meiner Information ebenfalls einen jüdischen Komponisten kennen; die mir vorliegenden Frühlingslieder haben indessen weder spezifisch östlichen Einschlag noch radikale Gesinnung, sie gehören ganz zum mitteleuropäisch gemäßigten Musikbezirk oder, um es noch eindeutiger zu sagen, zu der in München lokalisierten Schule. Den knappen Strophen von ausgesprochenem Stimmungsgehalt (Dauthendey) ist der klare Klaviersatz sehr zuträglich, der sich sichtlich bemüht, einfach zu bleiben. Man wird solchen gefälligen musikalischen Nachzeichnungen lyrischer Zartheiten immer noch gern begegnen und deshalb sowohl in diesem Fall wie auch bei den baltischen Liedern *Wolfgang v. Bartels'* dem Münchner Tonkünstlerverein dankbar sein, daß er mit Unterstützung der Stadt München deren Ausgabe ermöglicht hat. Von der nordischen Klangwelt künden im übrigen die baltischen Lieder nichts Eigentümliches, sie atmen vielmehr echt germanische Empfindungsart und hüllen Schmerz und Freude in ein uns vertrautes Gewand. Trotz inspirativer Magerkeit im einzelnen dürfte jedoch bei einem zyklischen Vortrag der Reiz des Wechsels eine aparte Gesamtwirkung durchaus erzielen. Als typisch romantische Erzeugnisse von ungefähr gleicher Richtung und epigonenhafter Haltung sind schließlich noch *M. ter Kuiles* Lieder anzuzeigen; auch die Bemerkung, daß ihre Vertonung von einer gebürtigen Schweizerin stammt, macht sie zu keinem sensationellen Ereignis, erregt aber immerhin einiges Staunen, weil es der Komponistin u. a. sogar gelungen ist, für ein Gedicht von Hebbelscher Gedankenschwere den konformen musikalischen Ausdruck zu finden. Die drei andern Lieder halten sich ebenfalls von billiger Salonmusik fern und besitzen Eigenwert gerade in ihrer schlichten Einfachheit.

*

Robert Gund: II. Sonate (a moll) für Violine und Klavier. Verlag Ludwig Doblinger, Wien-Leipzig.

Ein Werk typisch neudeutschen Schnittes, also das Bestehende (d. h. das Romantische) nicht desavouierend und sich keinerlei moderne Abschweifungen und atonale Seitensprünge erlaubend. Obwohl im Innersten konservativ und überaus treu zur Tonalität haltend, darf der Viersätzer dennoch auf große Sympathie rechnen: er ist weder akademisch steif noch das Archaisierende nur — melancholische Pose. Man gewinnt aus soviel klarer Thematik und durchsichtiger Verarbeitung rasch die Ueberzeugung, daß dahinter zumindest ein Meister der Form steht und somit ein Musiker, dessen sichere Hand auch der an sich anspruchslosen Melodiosität eine beträchtliche Höhe garantiert. Dabei sind die einzelnen Sätze nicht weitschweifig und ersetzen vielfach durch Klangschönheit, was da und dort an üppiger Fantasie der Erfindung zu fehlen scheint. Als eine Schöpfung, die gleichermaßen Ohr und Herz beglückt, ist die — mittelschwere — Sonate immerhin zu empfehlen.

*

Oskar Dietrich: Lavendel-Fuge für Klavier, Rhapsodie es moll für Klavier, Suite g moll für Flöte (Geige) und Klavier. Verlag Ludwig Doblinger, Wien-Leipzig.

Ueberraschend und als eigenartige Neuerscheinung am Markt erfreulich ist vor allem die Suite, die in ihren fünf Sätzchen (Präludium, Scherzo, Aria, Menuett, Finale) auch stilistisch dem Charakter des Holzblasinstrumentes voll Rechnung trägt. Für einen gewandten Flötisten enthält das Werk sehr dankbare Aufgaben und muß in Verbindung mit dem etwas altertümelnden Klaviersatz apart klingen. Hinter dieser willkommenen Gabe stehen die beiden Klavierstücke merklich zurück, denn

ihre musikalische Haltung im überlieferten Rahmen wird um so mehr als Nachteil empfunden, weil zu der formalen Gewandtheit im Regerstil (Lavendel-Fuge) oder in Brahmsscher Schwere (Rhapsodie) nicht viel Eigenes tritt, das unmittelbar packen und von der Musikalität des zweifellos stark begabten Tonsetzers ein klares Bild geben könnte. *H. Sch.*

*

Felix Weingartner: Sinfonie No. 5 (c moll), Op. 71. Verlag Simrock.

Unter den Vorzügen dieses Werkes ist an erster Stelle die Geschlossenheit, die Logik des thematischen Aufbaues und die klangsichere Instrumentation zu nennen. Weingartners Schreibart ist stark konservativ. Die klassischen und romantischen Vorbilder zeigen sich sowohl in der von neueren Einflüssen noch unberührten harmonischen Basis, wie auch in der, dem symmetrischen Periodenbau unterworfenen Melodiebildung, und schließlich der klassischen Architektur des Orchesterbildes. Seine melodischen Einfälle sind nicht immer neuartig, aber unbedingt warm und ehrlich empfunden, und werden in der motivischen Durchführung sehr wirksam verwendet. Der wertvollste Teil der Sinfonie ist der auf einer Doppelfuge aufgebaute letzte Satz. Hier zeigt sich Weingartner als ganzer Meister. Trotz bedeutenden Ausmaßes weiß dieser Schlußsatz von dem Einsatz mit dem ersten, bereits in sich kontrastierenden Thema an bis zu dem wirkungsvollen Maestoso-Abschluß dank einer imponierenden Kombinationskunst und farbenreicher Instrumentierung zu fesseln. Schon wegen dieses prächtigen Finalsatzes sollten sich unsere größeren Orchester des Werkes annehmen. *Erich Rhode.*

*

Carl Gerhardt, Op. 7: 5 Lieder für hohe Stimme und Klavier. Verlag Halbreiter.

Aus diesen Liedern nach Eichendorff und Storm spricht unbesorgte Musizierfreude. Es fehlt nicht an guten, hauptsächlich harmonischen Einfällen, aber die Modulationen erscheinen oft zu willkürlich, die Deklamation hie und da unnatürlich und instrumental; die Stimmung wird mit einfachen Mitteln gut getroffen. Der Stil steht in der Mitte zwischen alter und neuer Richtung. Das bedeutendste der Lieder ist das harmonisch aparte „Mondlicht". Doch wie kann Gerhardt in Storms Text ein französisches Ah (!) einschieben?! Schlicht, in älterer Tonsprache und leicht auszuführen ist das nette Wiegenlied nach Melitta Beck.

*

G. Lewin: Sonatine für Klavier. Helvetia-Verlag, Berlin.

Nicht gerade bedeutsam, aber rhythmisch leicht beschwingte, melodisch frisch und klaviermäßig erfundene Musik mit keck aufgesetzten, modern harmonischen Lichtern; verlangt einen feinsinnigen Spieler. Eine durchaus erfreuliche Neuerscheinung!

*

Josef Wagner, Op. 1: Sonatine. Selbstverlag, Wien.

Entschieden eine Talentprobe! Harmonisch unruhige, kurzatmige, kapriziöse, moderne Musik, nur für gute Notenleser und perfekte Pianisten; erschließt sich erst nach öfterem Spielen. Die gehäuften, dissonanten Griffe à la Scriabine und Scott geben manche Nüsse zu knacken.

*

Bradsky, La petite fadette, Konzertstück für die Linke allein. Verlag Grunert, Leipzig.

Im Konzert kann man das amüsante Stück heutzutage nicht mehr spielen. Das ging vielleicht noch zu den Zeiten Bendels, dem es gewidmet ist; aber als unterhaltsames Uebungsstück für Entwicklung der meist tappigen Linken ist es sehr brauchbar und instruktiv.

*

Fritz Hacker: „Ein Stern ging auf", Weihnachtshymnus von Wildenbruch, Duett mit Klavier. Verlag Schott.

Für den Hausgebrauch zu empfehlen, weil sehr einfach in Melodie und Begleitung; wohllautend; unbedeutend.

*

G. Vollerthun, Op. 17: „Schöne Agnete". Ballade für mittlere Frauenstimme und Klavier. Verlag Zimmermann.

Die prächtige, an den Sagenkreis der Undinen- und Nöckenvorstellungen sich anschließende Ballade von Agnes Miegel hat mit ihrem musikalischen Inhalt den Komponisten zu einer ziemlich volkstümlichen, dabei die modernen harmonischen Schilderungsmittel mit Geschick verwendenden und den Text gut illustrierenden Komposition angeregt. Kirchliche Klänge, das rauschende Wassermotiv in der Begleitung und ein leicht an Löwes „Oluf" gemahnendes, aber neuzeitlich abgewandeltes Meermannmotiv geben die Grundstimmung überzeugend wieder. Die Singstimme deklamiert leider oft unnatürlich, sie ist mehr absolut oder instrumental als deklamatorisch oder gesangsmäßig erfunden. Das ist schade, denn wir haben keinen Ueberfluß an guten Balladen.

*

G. Vollerthun, Op. 19: 2. Liederkreis nach Agnes Miegel, 5 Lieder für eine mittlere Stimme und Klavier. Verlag Zimmermann.

Die leidenschaftdurchzitterten Texte erfuhren eine gleichfalls erregte, durchaus moderne, eindrucksvoll und interessant gestaltete Vertonung. Die Gesänge erfordern eine sehr musikalische Sängerin und einen gewandten, das innere Melos und die Harmonie der schwierigen, oft sehr dissonanten Begleitung herausfühlenden Pianisten. Auch hier oft erkünstelte Deklamation. Das Natürliche bleibt aber doch, daß die Singstimme dem Tonfall der Rede entspricht, daß betonte Silben hoch und unbetonte tief gelegt werden. Eine andere Deklamation der Singstimme rächt sich am Sänger bitter.

*

Arno Liebau, Op. 29: 4 lyrische Violoncellstücke mit Klavier. Helvetia-Verlag, Berlin.

Dankbare, sonore, melodisch eingängliche, aber geringen Kunstwert bergende Stücke im älteren Stil mit effektvoller, nicht schwerer Begleitung. Einzelne harmonische Wendungen in „Sternennacht" und „Ozeans Wiegenlied" sind angreifbar. „Menuett" und „Mazurka" sind natürlich und frisch. Der Cellopart ist nicht leicht; man muß sich in drei Schlüsseln und in den Lagen auskennen.

*

Benjamin Godard: Pianoalbum, herausgegeben von W. Niemann. Verlag Leuckart.

Godard ist durch seine Berceuse aus „Jozelyn" und seine 2. Mazurka Op. 54 in der ganzen Welt bekannt und beliebt geworden. Nun sind seine Werke frei und billig zu haben. Das vorliegende, gut befingerte Album bringt eine günstige Auswahl seiner zwar etwas salonmäßigen, eleganten, aber zum Teil doch gehaltvollen und klangfeinen, romantisch innigen Stücke, die oft zugleich technisch sehr fördernd sind. Schülern, die weniger ernst studieren wollen, mögen sie als Lockmittel zum Ueben gegeben werden, da sie sehr dankbar und klaviermäßig sind.

*

Carl Schäfer, Op. 12: 6 kleine Klavierstücke für Unterricht und Haus. Harma-Verlag Bamberg.

Abwechslungsreiche, zum Teil geistvolle, keck und modern anmutende Stücke mittlerer Schwierigkeit, nur No. VI ist schwierig; besonders geeignet zur Einführung von Schülern, die auf der Mittelstufe stehen, in die heutige Tonsprache.

*

Rudolf Buck: Männerchöre (im Selbstverlag des Komponisten, Tübingen a. N.).

Rudolf Bucks Schaffen auf dem Gebiete des Männerchors bedeutet nicht bloß das heiße Bestreben, die Niederungen und Alltäglichkeiten des Männerchorsatzes zu überwinden, es ist vielmehr schon die Tat zu nennen. Seine Chöre stellen unter dem Heer der Erscheinungen Ausnahme und Höhepunkt dar. Im einzelnen liegen diesmal vor: Op. 30: Sternennacht (mit Klavierbegleitung!): Harmonisch fein differenziert, von zartem, aber nie sentimentalem Ausdruck, auch von einer kleineren Besetzung gut darzustellen. Die Klavierbegleitung ist sehr charakteristisch. — Op. 31: Wanderlied (a cappella): Dem Chor liegt die Melodie des Kommersbuches zugrunde — es handelt sich um das Scheffelsche: Wohlauf, die Luft geht frisch und rein —, und jede der sechs Strophen erhält ihre eigene, dem Text nachgehende Vertonung. Die Tonmalerei ist ausgezeichnet, die Satztechnik nicht minder. Bei guter Ausführung wird das nicht allzu schwere Werk glänzenden Erfolges sicher sein! — Op. 32: Heldenfriedhof: Im Aufbau und in der Durchführung von prächtiger Gestaltung; allerdings schwer und nur von leistungsfähigen Sängerschaften zu bewältigen. — Op. 33: Feurige Herzen: Der textlichen Vorlage entsprechend verwegen, keck und kühn dahinstürmend, nicht ohne fein getroffene Ruhepunkte. Als Ganzes einheitlich und wirkungssicher. *R. G.*

*

Franz Schmidt: Chaconne cis moll für Orgel. Verlag C. F. Leuckart.

Von den Orgelwerken *Franz Schmidts,* von ihrer Bedeutung und ihrer besonderen Eigenart innerhalb des heutigen Orgelschaffens ist in dieser Zeitschrift schon des öfteren die Rede gewesen. Um mich nicht zu wiederholen, verweise ich auf das in meinem Aufsatz über „Eine neue Epoche der Orgelmusik" in Jahrgang 47, S. 165 (2. Januarheft 1926) Gesagte. Dieses neue, fünfte Orgelwerk Schmidts schließt sich dem sinfonischen Präludium und Fuge Es dur würdig an, übertrifft es noch an formaler Strenge: die Variationen über das fünftaktige Thema schließen sich von selbst, sonatensatzartig zu größeren, auch tonartlich selbständigen Gruppierungen zusammen, und die Art der Ausdeutung des sehr konzentrierten und ausdrucksvollen Themas weicht grundsätzlich von dem durch die Passacaglien Regers schon zur Schablone gewordenen Schema ab. Technisch wie durch seine Dauer (35 Minuten) stellt das Werk große Anforderungen an Spieler und Hörer, aber es ist durchaus das Recht dieser hochbedeutsamen Musik, so aufzutreten. *Hermann Keller.*

*

Bach-Album: 2 Hefte, herausgegeben von O. Thomas Gadow, Hildburghausen.

Enthält keine Originalkompositionen, sondern Bearbeitungen (oft nur kurze Ausschnitte), aus den Klavier-, Kammermusik- und Vokalwerken; leicht bis mittelschwer, manches für kurze Vorspiele sehr geeignet, anderes (z. T. aus mir unerfindlichen Gründen transponiert) weniger nach meinem Geschmack. *H. Keller.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Dr. Ludwig *Neubecks* Chorwerk „Deutschland" für Männerchor, Bariton-Solo, großes Orchester und Orgel, welches bisher in Wien, München, Leipzig und Rostock aufgeführt wurde, wurde unter Prof. Frischens Leitung im Braunschweiger Lehrer-Gesangverein im Dezember mit großem Erfolge zur Aufführung gebracht. Das Werk wurde inzwischen auch von Generalmusikdirektor Prof. Dr. Stein für Kiel erworben.

— In Graz kamen in einem Kammermusikabend ausschließlich Werke von R. v. *Mojsisovics* zur erfolgreichen Aufführung.

— Ludwig *Webers* „Christgeburt" kam diesen Winter in Basel, Breslau, Dresden, Frankfurt, Kiel, Oberhausen, Speyer und Stuttgart zur Aufführung.

— Die neue Bearbeitung der Bachschen Ciaconna für Streichquartett von M. *Herz* (Verlag N. Simrock) wurde von Prisca-Quartett in 12 Städten des In- und Auslandes mit stärkstem Erfolge gespielt.

— Das Hessische Landestheater zu Darmstadt hat die Uraufführung einer Pantomime von Dr. Bodo *Wolf* „Das Gastmahl des Trimalchio" angenommen.

— In Heidelberg wird im März Gerhard von *Keusslers* Chorwerk „In jungen Tagen" durch H. Poppen zur Uraufführung gebracht werden.

— In Leipzig kam eine „Musik in g moll" von Reinhold *Köcher*-Jena zur erfolgreichen Uraufführung.

— In dem Jubelkonzert zum 20jährigen Bestehen des Hagener Konservatoriums sang das *Laugs-Madrigal* Werke aus dem 16. und 17. Jahrhundert mit großem Erfolg.

— Der Nachfolger des früh verstorbenen Ferd. Wagner in Karlsruhe Josef *Krips* wurde zum General-Musikdirektor ernannt.

— Die Pianistin Sandra *Droucker* hat ihren Wohnsitz von München nach Berlin verlegt.

— Dorothea *Braus* hatte in Hamburg mit der Erstaufführung von Respighis Klavierkonzert unter der Leitung von Eugen Papst einen glänzenden Erfolg.

— Kapellmeister Martin *Spörr,* Direktor des Wiener Sinfonie-Orchesters, wurde anläßlich seines 60. Geburtstages in Anerkennung seiner großen Verdienste um das Musikleben Oesterreichs und besonders Wiens, das Bügerrecht der Stadt Wien und der Professortitel verliehen.

— Das Konzert von Heinrich *Noren,* welches seit einigen Jahren nicht mehr gespielt worden ist, bringt Stefan *Frenkel* am 15. Januar in Chemnitz und am 13. April in Dresden (unter Generalmusikdirektor Eduard Mörike) zur Aufführung.

— Der bisherige Intendant des Wiesbadener Theaters Carl *Hagemann* wurde zum Intendanten und künstlerischen Oberleiter der „Berliner Funkstunde" berufen. (Jetzt gibt's auch „Rundfunk-Intendanten"; o nimmerendende Titelinflation in Deutschland!) Sein Nachfolger ist Paul *Bekker,* bisher in Kassel, an dessen Stelle C. L. *Hörth,* der bisherige Berliner Operndirektor, treten soll.

— Dem bekannten Komponisten Julius *Bittner* in Wien ist der Titel eines Professors verliehen worden.

UNTERRICHTSWESEN

— Paul *Hindemith* ist als Professor für Komposition an die staatliche Hochschule für Musik in Berlin berufen worden.

GEDENKTAGE

— Am 17. Januar wird Wilhelm *Kienzl,* der bekannte Opernkomponist, 70 Jahre alt. Er wurde in Waizenkirchen in Oberösterreich geboren, besuchte das Gymnasium in Graz, und erhielt bereits zu dieser Zeit Klavierunterricht durch J. Uhl und den glänzenden polnischen Pianisten Mortier de Fontaine, Theorieunterricht durch Dr. Mayer-Rémy, bei dem auch der junge Busoni studierte. Seine akademischen Studien absolvierte er in Graz, Prag, Leipzig und Wien, wo er sich mit der Dissertation „die musikalische Deklamation" den Doktorhut erwarb. Hierauf finden wir ihn kürzere Zeit bei Wagner in Bayreuth, später in München. Als Opernkapellmeister war er in Amsterdam und Krefeld tätig (1883—86), dirigierte vorübergehend in Graz den Steiermärk. Musikverein und war wieder Opernkapellmeister in Hamburg und München. Im Jahr 1893 siedelte er wieder nach Graz über, wo er bis 1917 blieb und seinen Wohnsitz mit Wien vertauschte. K. war ein fruchtbarer Komponist: er schrieb Kammermusikwerke, Orchesterstücke, Klaviersachen, Lieder, Chöre; sein Hauptfeld war aber das Gebiet der Opernkomposition, wo ihm der große Treffer „Der Evangelimann" gelang, ein Werk, dessen Erfolg von seinen anderen Opern auch nicht annähernd erreicht wurde. Seine anderen dramatischen Werke heißen „Urvasi", „Heilmar der Narr", „Don Quixote", „Das Testament", „Hassan der Schwärmer", „In Knecht Rupprechts Werkstatt"; außerdem unternahm er eine Bearbeitung von Ad. Jensens nachgelassener Oper „Turandot". Kienzl war aber nicht nur als Komponist, sondern auch als Musikschriftsteller und Kritiker fruchtbar. Diesbezügliche Schriften sind „Miszellen" (Kritikensammlung aus 14jähriger Tätigkeit), „Aus Kunst und Leben", „Im Konzert", „Betrachtungen und Erinnerungen". Anläßlich seines 60. Geburtstags wurde er durch eine Festschrift geehrt. Mögen dem Jubilar noch eine Reihe glücklicher Jahre bevorstehen.

— Am 18. Januar ist der 25. Todestag von Filippo *Marchetti,* dem italienischen Opernkomponisten. Er wurde am 26. Febr. 1831 in Bolognola geboren, studierte in Neapel und debütierte erstmalig erfolgreich 1856 mit der Oper „Gentile da Varano" in Turin. Seine späteren Werke hatten teils sehr großen, teils schwächeren Erfolg. Seit 1881 war er Präsident der Cäcilien-Akademie in Rom, wo er 1902 starb.

— Am 26. Januar ist der 75. Geburtstag von Frederick *Corder,* dem englischen Komponisten. Zuerst Schüler der Kgl. Musik-Akademie in London erhielt er das Mendelssohn-Stipendium und studierte weiter bei Ferd. Hiller in Köln. Später war er als Dirigent und Lehrer in England tätig und trat für Liszt und Wagner mit Wort und Schrift ein. Als Komponist schrieb er vier Operetten, einige Kantaten, sowie hauptsächlich noch eine Anzahl sonstiger Orchestermusik. Auch als Verfasser theoretischer Werke trat C. hervor.

— Am 27. Januar ist der 125. Todestag von J. R. *Zumsteeg,* dem schwäbischen Komponisten. Er wurde am 10. Januar 1760 im Odenwald als Sohn eines Soldaten und späteren Kammerdieners am Stuttgarter Hof geboren, kam daselbst in die berühmte Karlsschule, wo er sich mit Schiller befreundete. Musikalisch bildete er sich unter Poli zuerst zum Cellisten, dann zum Komponisten aus. 1792 wurde er der Nachfolger seines Lehrers als Kapellmeister. Z. schrieb eine Reihe Opern, sowie Theatermusik; seine Hauptbedeutung errang er sich aber durch seine Balladen, denen er ein charakteristisches Gepräge zu geben vermochte und so als bedeutender Vorläufer der späteren romantischen Balladenkomponisten wirkte.

— Auf den 29. Januar fällt der 75. Geburtstag von Frederic Hymen *Cowen.* Er wurde 1852 auf Jamaika geboren, kam aber früh nach England, wo er durch Benedict und Groß Musik-

unterricht erhielt. Später studierte er noch drei Jahre in Leipzig und Berlin. In der Folge war er als Dirigent tätig und dirigierte u. a. 1888—92 die Londoner philharmonischen Konzerte, 1896 die Halléschen Konzerte in Manchester, 1897 in Bradford und seit 1899 wieder in London die philharmonischen Konzerte und gleichzeitig die des Schottischen Orchesters in Glasgow. Er wurde 1900 Ehrendoktor von Cambridge, 1911 zum Sir geadelt. Er schrieb 4 Opern, 2 Operetten, Kantaten, Oratorien, Oden, Chöre, Sinfonien, Orchesterstücke, Kammer- und Klaviermusik, sowie zahlreiche Lieder. 1913 veröffentlichte er eine Autobiographie.

— Am 30. Januar 1827 starb in Leipzig Johann Philipp Christ. *Schulz*. Er war am 1. Februar 1773 zu Langensalza (Thür.) geboren, wurde Schüler der Thomasschule in Leipzig und der Universität. Musik studierte er bei Engler und Schicht. Ab 1800 war er als Opernkapellmeister tätig, 1810 übernahm er die Leitung der Gewandhauskonzerte, die er bis zu seinem Tode inne hatte. Als Komponist schrieb er Bühnenmusik, Ouvertüren, Märsche, ein- und mehrstimmige Gesänge mit Klavierbegleitung usw.

TODESNACHRICHTEN

— In Berlin starb 44 Jahre alt der holländische Geiger und Lehrer am Sternschen Konservatorium Louis van *Laar*.

— In Berlin starb der Geiger Prof. Carl *Markees* im Alter von 61 Jahren. Er war in Chur geboren und hatte bei Joachim studiert. Seit 1889 war er Lehrer an der Hochschule für Musik in Charlottenburg. Als zeitweiliges Mitglied des Kruse- und Halir-Quartettes und als Virtuose auf Reisen hat er sich einen Namen gemacht.

— Am 13. Dezember starb in Kiel nach kurzer, schwerer Krankheit Prof. Hans *Bessell*, der bisher in unserer Zeitschrift seit einer Reihe von Jahren über das Kieler Musikleben berichtete. Der Verstorbene machte sich vor allem durch sein gutes, von Wissen und Geschmack zeugendes Urteil, seine stets von Wohlwollen getragene Objektivität und sein ehrliches Bemühen, möglichst allem, auch den ihm in seinem Alter naturgemäß oft fernerstehenden Erzeugnissen unserer Jungen und Jüngsten gerecht zu werden, besonders verdient, was ihm ein dankbares Gedenken von unserer Seite sichert.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

— *Uraufführungen von Konzertwerken in Berlin* im Dezember: Günther *Raphael:* Sonate Op. 14 für Violoncello. Paul *Kletzki:* Fantasie c moll Op. 9 für Klavier. Alexandre *Tansman:* Sonata Rustica für Klavier *(Reichsdeutsche Uraufführung)*. Heinz *Pringsheim:* Lieder (Ballade, Vorfrühling, Orgel, Wiegenlied). Friedrich E. *Koch:* 3 Frauen-Terzette Op. 43, Op. 50, 2—3. Wladimir *Vogel:* Sprechlieder. *Busoni:* „Schlechter Trost" (Busonis letztes Manuskript), (Arie aus Doktor Faust). *Prokofieff:* Sinfonie Classique (das Philharmonische Orchester unter Bruno Walter). James *Simon:* Legende für Streichquartett (Deman-Quartett). Max *Trapp:* Streichquartett Op. 22 (Deman-Quartett).

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Bei der Versteigerung von Musiker-Autographen aus der Heyerschen Sammlung wurden u. a. folgende Preise erzielt: Beethovens Klaviersonate in Fis dur erreichte mit 15 000 Mk. den höchsten Preis. Bachs Präludium und Fuge in h moll für Orgel wurde für 14 600 Mk. von einer Florentiner Firma ersteigert. Rob. Schumanns B dur-Sinfonie erreichte den Preis von 8800 Mk., Mendelssohns Hebriden-Ouvertüre einen solchen von 8400 Mk. „Mirjams Siegesgesang" von Schubert wurde für 5000 Mk. zugeschlagen, ein Klavierrondo von Mozart in D für 3000 Mk. Brahms' Klaviersonate in f moll für 3050 Mk.

— Zur Errichtung eines *Mahler*-Denkmals in Wien hat sich dort ein Komitee gebildet, das unter dem Vorsitz von Bundespräsidenten Dr. Hainisch folgenden Aufruf beschloß: „Im Jahre der Zentenarfeier Beethovens, des größten Sinfonikers, wollen wir unserer Dankespflicht gegenüber seinen verstorbenen Nachfolgern gedenken. In Wien schufen nach langer Pause Brahms, Bruckner, Mahler als Hauptrepräsentanten der sinfonischen Musik im Gefolge des Urwieners Schubert. Allen den Genannten wurden daselbst Denkmäler errichtet — ausgenommen Gustav Mahler. In dem Meisterkomponisten Mahler offenbarte sich auch eine unvergleichliche Gabe für ausübende Musik. Er hat in Wien eine Aera geschaffen, die noch heute von allen, die unvoreingenommenerweise sie erlebt haben, als in sich vollendet angesehen wird, soweit es Menschenwerk sein kann. Er selbst bezeichnete es in beispiellos bescheidener Weise als Stückwerk. In gleicher Weise wirkte er in anderen Städten des Kontinents und jenseits des Ozeans. Mit einem Idealismus, mit einer Hingebung oblag er seinen Aufgaben, wie sie seither als erzieherisches Moment vorbildlich sind. Seine Schöpfungen verbreiten sich immer mehr und haben schon heute in verschiedensten Ländern gläubige Gemeinden und begeisterte Apostel. So wollen wir an der Hauptstätte seines Wirkens dem Meister ein öffentliches Denkmal setzen und wenden uns an alle Freunde und Schätzer seiner großen Kunst und seiner edlen Persönlichkeit um Beitritt und Förderung." Unterzeichnet ist der Aufruf von Richard Schmitz, Karl Seitz, Anton Rintelen, Guido Adler, Julius Bittner, Artur Bodanzky (New York), Ossip Gabrilowitsch (Detroit, Mich.), Wilhelm Kienzl, Josef Marx, Willem Mengelberg (Amsterdam), Alfred Roller, Franz Schalk, Franz Schmidt, Arnold Schönberg, Bruno Walter, Felix Weingartner, Alexander Wunderer und Alexander Zemlinsky.

— In Berlin wurden die Opernverhältnisse so geregelt, daß Heinz *Tietjen* die Leitung der preußischen Staatsopern gleichzeitig mit der der städtischen Oper übernimmt. Die musikalische Leitung haben inne Erich *Kleiber* am Opernhaus unter den Linden, *Klemperer* an der Kroll-Oper und Bruno *Walter* an der städtischen Oper.

— Der *Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter* (e. V.) wählte nach dem Ausscheiden der Herren Friedrich Rösch †, Ferdinand Meister und August Richard zum Vorsitzenden: Dr. R. Cahn (Speyer), in den Verwaltungsrat Generalmusikdirektor Fritz Busch, Prof. C. Ehrenberg, Robert Heger, Max Kämpfert, Robert Laugs, Prof. S. Ochs, Prof. R. Sahla, Heinrich Sauer, August Scharrer, Prof. Bruno Walter und Karl Wolfram. Hofrat Meister wurde in Anerkennung seiner Verdienste zum Ehrenmitglied ernannt.

— Aus dem Verlag Simrock kamen im November und Dezember folgende Werke zur Erstaufführung: *Kletzki:* Op. 9, Fantasie für Klavier, in Leipzig; Kletzki: Op. 13, Streichquartett, in Dortmund; Kletzki: Op. 14, Vorspiel zu einer Tragödie, in Dresden; *Landmann:* Passacaglia für Orgel, Op. 7, in Mannheim und Karlsruhe; *Peters:* Op. 12, Lieder für eine Singstimme und Pianoforte, in Gelsenkirchen; *Gal:* Op. 13, Klavierquartett, in Breslau; *Hubay:* Op. 72, Variationen (Violine und Klavier), in Berlin; *Niemann:* Op. 93, Erstaufführung in New York.

— Die Klaviersonate von Hans *Gal*, Op. 24, wird im März in Köln zur Uraufführung gelangen.

— Eine Mussorgsky-Biographie von Kurt von *Wolfurt* erschien soeben bei der Deutschen Verlagsanstalt.

— Die „Arbeitsgemeinschaft musikalischer Verbände" ließ ein juristisches Gutachten über die Verfassungs- und Gesetzmäßigkeit des Ministerialerlasses betr. den Privatmusikunterricht in Preußen ausarbeiten, das darin gipfelt, daß jener Erlaß — soweit seine Bestimmungen sich nicht auf den behördlichen Schutz Jugendlicher beschränken — der Rechtsgültigkeit entbehre.

Bezugsbedingungen

Vierteljährlich 6 Hefte mit Musik- u. Kunstbeilagen RM. 4.—. Einzelheft RM. —.80. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und die Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag einschl. Versandgebühr im Inland RM. 4.50, nach dem Ausland RM. 5.—. Postscheck-Rechnung Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart Nr. 2417.

*

Anzeigen-Preise

Die viergespaltene Nonpareille-Zeile RM. —.50. 1/1 Seite RM. 170.—, 1/2 Seite RM. 90.—, 1/4 Seite RM. 47.50, 1/8 Seite RM. 25.—, 1/16 Seite RM. 14.—. Bei Wiederholungen Rabatt. Anzeigen-Annahme durch den Verlag

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

48. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1927 Heft 9

Russische Volksmusik / Robert Hernried (Berlin)

In der Tonalitätsempfindung der verschiedenen Nationen zeigen sich gewisse Gleichheiten, die im Grunde das Bewußtwerden der ersten, konsonierenden Obertöne in sich schließen. So konnte ich vor Jahren schon beobachten, daß die reinen Intervalle und die Durterz in den Straßenrufen verschiedener Länder, besonders aber Oesterreichs und Deutschlands, die Hauptrolle spielen.

So großen Einfluß die russische Musik nun auch im übrigen Europa erlangt hat, so wenig ist den Quellen derselben gerade bei uns nachgeforscht worden. Und die reinste Quelle wird immer die tonale Höhe des sprachlich-musikalischen Ausdrucks sein und — aus ihm hervorgewachsen — das einfache und unverkünstelte Volkslied.

Im Kasanschen Gouvernement ist der Tatar, der alte Kleider kauft und verkauft, eine alltägliche Erscheinung. In seinem spitzen Hute läuft er herum, ein Bündel mit sich schleppend, das in ein Leintuch eingeschlagen ist. In jedem Hofe ruft er zwei- bis dreimal monoton, mit tiefer, dumpfer Stimme:



(zu deutsch: Kaftan, will sagen: Alte Kleider). Hier zeigt sich der Einklang in reinster Form, besonders bemerkenswert deshalb, weil die Primitivität des musikalischen Ausdrucks (der Verzicht auf jede Steigerung der Wirkung durch Veränderung der Tonhöhe) in auffallendem Gegensatz zu dem Charakter des Rufes als Anpreisung steht.

Während wir in Oesterreich oft Frauennamen mit dem Oktavschrei rufen hören, den Gerhart Hauptmann in seiner „Atlantis" auch bei Frauen Nordamerikas feststellt, z. B.



konnte ich aus den Mitteilungen meines Gewährsmannes in Rußland den umgekehrten Oktavschrei feststellen: Man stelle sich ein altes, zahnloses Weib vor, mit dem Krummholz (Tragholz) auf dem Rücken, das gefrorene Moosbeeren (bei Frost im Morast gesammelt) feilbietet. Es schmettert in hohem Diskant (wie eine Henne) hervor:



Zu deutsch: Die Beere, unterm Schnee gesammelt! (Dann ist sie herb.) — (Der Tonfall kehrt mehrmals wieder, halb parlando.)

Eine besondere Rolle spielt in der russischen Musik die reine Quarte. Was Wunder, wenn wir sie, und zwar auch (national-russisch) nach abwärts gerichtet, in Straßenrufen und einfachen Volksliedern vorfinden!

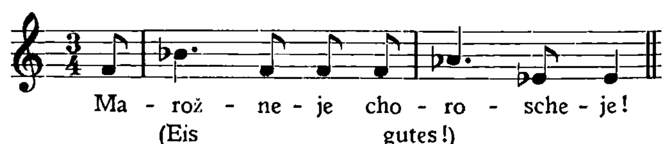
So gibt es in ganz Rußland fahrende Scherenschleifer, die mit ihrem Karren von Ort zu Ort ziehen. Sie rufen (phonetisch geschrieben):





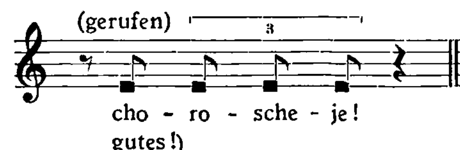
Diese durch ihre Quartenschritte auf- und abwärts besonders auffallende Weise ist auch anderen fliegenden Händlern eigentümlich. Nur ändert sich mit dem Rhythmus der Worte der Rhythmus der Melodie.

So rufen die Eisverkäufer:



oder





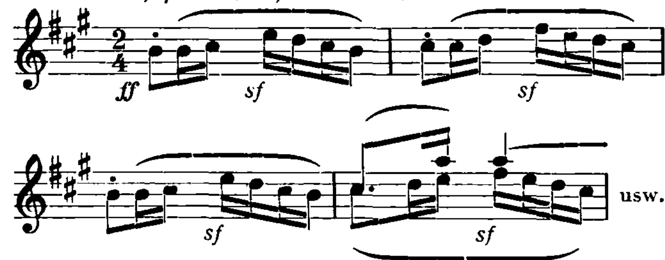
Eine besondere Rolle im Leben der russischen Dorfbewohner spielen die *großrussischen Bauernlieder*, die im Dorf von dem sogenannten Chorowod (Chorgesang) von Burschen und Mädels bei den regelmäßigen Zusammenkünften nach Feierabend gesungen werden. Ein Teil singt, ein anderer tanzt, ohne sich anzufassen. Das Mädchen dreht sich im Kreis, eine Hand an den Kopf gelegt und mit dem Tüchlein winkend, während der Bursche die bekannten Sprünge aus der Kniebeuge hervor (oder auch aufgerichtet) vollführt.

Eine der bekanntesten Melodien dieser Bauernlieder lautet (bei wechselndem Text):



Unwillkürlich mußte ich mich bei dieser, stereotyp wiederkehrenden Melodie an das Hauptthema des Schlußsatzes von Beethovens siebenter Sinfonie erinnern, das, obwohl lebhafter rollend und satzartig angelegt, doch auf die Quellen slawisch-russischer Volksmusik hinzuweisen scheint, nicht zuletzt durch seine stete Wiederkehr und die Akzentuierung des zweiten Taktteils (die wir auch im ersten Takt der oben verzeichneten Volksmelodie finden, hier in natürlicher Form durch den sogenannten „schiefen Rhythmus“, bei Beethoven bei Weiterrollen der Bewegung durch einen Sforzato-Akzent, bei beiden aber durch Aufwärtsbewegung der Melodie, die ihren Gipfelpunkt auf dem dritten Achtel findet):

Beethoven, 7. Sinfonie, Schlußsatz



Wie trivial wirkt dagegen — zumindest in seinem zweiten Teile — das nachfolgende Bauernlied, das bei ähnlichen Anlässen gesungen wird. Nur die erste Hälfte wirkt ungekünstelt. Von dem Wendepunkt der Melodie an (×) wird es durch die beginnende Umkehrung des Motivs sofort jeder Originalität beraubt und läßt so auf künstliche Veränderung schließen:





Auf künstliche Veränderung weist auch die Modulation in die Oberdominant-Tonart E dur hin, die sich vom Zeichen × ab vollzieht.

Russische Volkstänze mit rollendem Rhythmus, deren Tempo nach und nach gesteigert wird, bis sie im Prestissimo enden, sind in Mitteleuropa in den letzten Jahrzehnten genugsam bekannt geworden. Nicht so *getragenere Tanzweisen*, obwohl auch diese vielverbreitet und sehr beliebt sind. Ein Tanzlied des Kamarinsky Mužik (des Bauern aus dem Mückendorf, kamar gleich Mücke), das in der Wolgagegend sehr verbreitet ist, sei darum hier wiedergegeben:

Sehr langsam beginnend, dann immer rascher



Charakteristisch wirkt hier die Verkürzung des zweiten Teiles, hervorgerufen durch das Zusammenfallen des Abschlußtaktes des ersten Teiles mit dem Anfang des zweiten im vierten Takt. —

Der schwermütige Volkscharakter der Kleinrussen äußert sich in getragenen Gesängen, die nicht nur musikalisch von der Natur des Landes beeinflußt sind, sondern direkt Naturschilderungen oder -stimmungen ausdrücken. So das nachfolgende Volkslied aus Poltáwa (Ukraine), dessen Text dem Sinne nach etwa sagt:

Es wehen die Winde, die Winde wehen, so daß die Bäume sich biegen ...



Beim Pfähle-Einrammen wird bei Großrussen aus Nowgorod, Moskau, Twer (Mittelrußland) ein gußeiserner „Bär“ an Stricken über einer beweglichen Rolle hochgehoben, dann ausgelassen, so daß er auf den Pfahl niederfällt. Der Vorsänger (Zapjewalo, sprich z wie weiches s) singt:



Die Wiederholung der Abschlußtöne e und c des Melos im zweiten Takte mit dazwischen gesetztem, unterdominantischen und sforzato betonten f ist ebenso originell als das natürliche Erheben der Melodie auf das zweigestrichene c im dritten Takte, das durch einfache Versetzung um eine Oktave geschieht (man vergleiche den ersten und den dritten Takt der Melodie).

Eine der originellsten Melodiebildungen, die ich je gehört habe, zeigt die altukrainische *Hymne auf den Dnjepr*, wobei ich freilich nicht mit Bestimmtheit versichern kann, daß mein Gewährsmann mir Melodie und Rhythmus vollkommen richtig angab (er sang und ich notierte). Sie zeigt, in Moll beginnend, ein merkwürdiges Uebergehen in die parallele Dur-Tonart, im Abschließen die unverkennbare äolische (kleine) Septime. Durch deren Anwendung ist der zwanglose Uebergang nach der parallelen Dur-Tonart vollkommen erklärt, wie denn auch die ganze Melodie niemals einen Leitton der siebenten Stufe zeigt:

Goj, ty Dni - e - pr ty moi schi-
(O du mein Dni-epr, du mein brei-
ro - ki, leiß - ja by - stro - ju wol-
ter, er - gie - ße dich mit eil' - ger
roi. Dni - epr schi - ro - ki i glu-
Welle. Dni - epr, du brei - ter und du
bo - - ki. Ty kor - mi - letz
tie - - fer, du bist mein Er-
moi — — rod - noi.
näh - - rer.) usw.

Echt und unverfälscht ist jedenfalls der Beginn. Die Natürlichkeit des Quarten- und Quintenschrittes finden wir in verkehrter Anreihung (also in obertöniger Folge) in verschiedenen deutschen Volksliedern sowie im Aufbau der Hauptmotive von sinfonischen Werken hervorragender Tondichter (Beethoven, Bruckner), die damit in genialem Instinkt die Rückkehr zur Natur vollzogen und darum durch die Wahl ihrer Hauptmotive volkstümlich wirken.

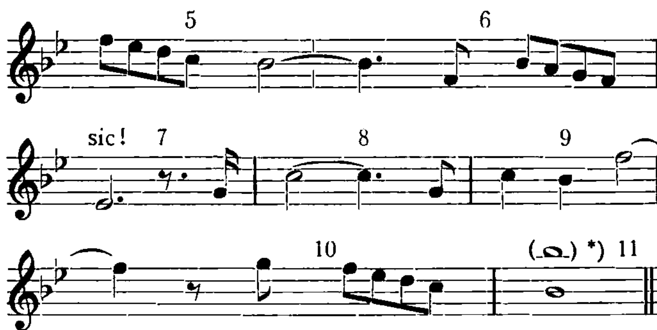
Die Wendung zur Paralleltonart im fünften Takt scheint mir ebenso russisch national gefärbt zu sein als das originelle Melos des neunten Taktes. Der Schluß drängt nach Fortsetzung. Nur dann wirkt die Leittonlosigkeit natürlich. Nicht richtig wiedergegeben erscheint mir die Takteinteilung. Die melodische Zäsur nach dem vierten Takt — sie fällt hier mit der rhythmischen Zäsur zusammen — wirkt natürlich. Doch trotzdem der Anschluß der dritten Tongruppe an die dreieinhalbtaktige zweite sich ungezwungen vollzieht, wirkt die Gesamtzahl von elf Takten der Hauptmelodie nicht überzeugend. Ebenso die Ungleichheit der Hauptbestandteile. Der erste (Haupt-)teil des Liedchens umfaßt $4 + 3^1/_2 + 3^1/_2 = 11$ Takte, der durchaus nicht kehrreimähnliche Nachsatz 4 Takte. —

Das äolische Moll mit fast unmerklicher Ausweichung in die Paralleltonart zeigt auch das folgende, sehr schöne *Wiegenlied:*

1. Spi mlad je - netz, moi pre - kras - ny,
(1. Schlaf', mein Klei - ner, schlaf, mein Schö - ner,
2. Sta - nu ska - sy wotj ja ska - ski,
2. Werd' ich dir er - zäh - len Mär - chen
1. ba - jusch - ki ba - ju, ti - cho
1. ba - jusch - ki ba - ju [Kosewort], zart schei-
2. pro rod - nu stra - nu, bu - desch
2. von dem Va - ter - land, wer - den
1. swej - tit, mjes - jatz jaß - ny wko-
1. nen Mon - des - strah - len in
2. bo - ga - tyr pre - kras - ny ba-
2. wirst ein tapf - rer Rit - ter, ba-
1. ly - belj two - ju.
1. die Wie - ge dein.)
2. jusch - ki ba - ju.
2. jusch - ki ba - ju.)

*

Nach der Revolution öffneten sich die Kerker, die Deportierten kamen aus Sibirien zurück. Und die sibirischen Sträflinge sangen, die nachfolgend verzeichnete, etwas weichlich „gefühlvoll' beginnende Melodie, die sich jedoch sehr originell (auch rhythmisch originell) entwickelt:

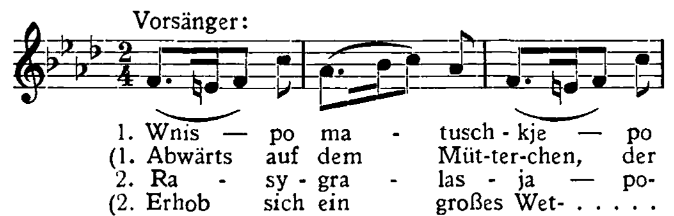


*) In tieferer Tonart gesungen, in die höhere Oktave überschlagend.

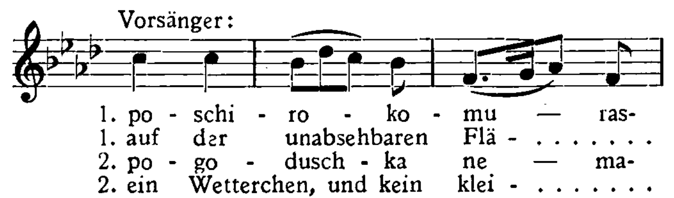
Sehr auffallend ist hier der tritonische Abstieg (a nach es) zwischen dem sechsten und siebenten Takt. Die Takt*einteilung* dürfte aber auch hier nicht genau stimmen.

Den Text zu diesem Liede konnte mein Gewährsmann mir nicht mehr angeben. Der Sinn war: „Geknechtet in Ketten, schmachten wir in Gefangenschaft.“ Unendlich viele Strophen wurden auf diese Melodie gesungen, oft auch in andere Tonarten moduliert. Das Lied erklang zumeist als Wechselgesang, indem eine Gruppe begann, die andere antwortete usf.

Als letztes und, wie ich glaube, originellstes Beispiel russischer Volksmusik sei ein Lied voll Heimatgefühl zitiert, das „Lob der Wolga“ (aus Sarátow), das die Männer singen, welche die Schiffe mit Tauen nach sich ziehen. Der an der Tête Schreitende ist zugleich der Vorsänger. Er allein singt ganze Verszeilen, während der Chor, nach jeder Verszeile einfallend, deren Endworte lang gezogen, fast klagend, wiederholt:









Hier zum ersten Male (im ersten Takte) ein wirklicher Leitton (e), aber auch (im vierten Takt, beim Abbrechen des Vorsängers) bereits wieder die äolische (kleine) Septime. Besonders charakteristisch für die russische Volksmusik das Hinaufziehen des Schlußtones in die höhere Oktave.

Händel-Sänger oder Händel-Spieler?

Bei der Bewegung, welche die Neuaufführung Händelscher Opern in Deutschland ausgelöst hat, spielen recht verschiedene Rücksichten eine Rolle: Höhere Rücksichten, wie Musikverständnis und vaterländischer Sinn, halten vielleicht den niederen Rücksichten auf Befriedigung der Neugier die Wage. Denn in der Tat liegt ein Reiz darin, zu hören, was sogen. „Sachverständige“ seit hundert Jahren beharrlich als etwas Unmögliches, weil gänzlich Veraltetes hingestellt haben. Diese „Sachverständigen“ hatten zwar niemals eine Händelsche Oper gehört, aber sie nahmen an, daß sie eben unaufführbar sei. Man kann das in allen Musikgeschichten lesen.

Ueber solche Annahme ist heute kein Wort zu verlieren. Die Gegenwart hat den unumstößlichen Gegenbeweis geführt, und wenn nicht vereinzelte Stimmen einer Großstadt bei einer neuen Händel-Aufführung geflissentlich die Achseln gezuckt hätten, würde auch dort die Begeisterung der Zuhörer noch viel höher gestiegen sein. Es scheint allerdings, daß die Großstadt ein wenig günstiger Boden für Händels Opernmusik ist, weil hier eine meist übersättigte Zuhörerschaft auf derbere Reizmittel eingestellt ist, das Lesen der Zeitungsberichte außerdem ein selbständiges Urteil als überflüssig erscheinen läßt, und kaum ein Zeitungsleser den Mut findet, als sogenannter „Gebildeter“ mit einer eigenen Meinung der Oeffentlichkeit entgegenzutreten.

Nun ist ja klar, daß der Opernfreund sich bequemer im altgewohnten Geleise der Musik bewegt, als daß er eine geistige Teilnahme an einer ihm neuen, wenn auch alten Form aufbringt. Denn diese Teilnahme verlangt immerhin eine gewisse Anstrengung. Nur aus solcher Bequemlichkeit versteckt man sich hinter das Schlagwort „veraltet“ und glaubt so, das entscheidende Urteil gesprochen zu haben.

Man sollte sich lieber der Worte Schillers erinnern, wenn er sagt, daß „wer den Besten seiner Zeit genug getan, der hat gelebt für alle Zeiten". Händels Opern erregten in London, obwohl in italienischer, also unbekannter Sprache aufgeführt, eine bis dahin unerhörte Begeisterung, und zwar nicht bloß seine jugendliche Zauberoper „Rinaldo". — Ein Marsch aus der Oper „Scipio" ist fast ein halbes Jahrhundert durch ein Lieblingsstück der englischen Königsgardisten gewesen. Die berühmte Todesarie der Alceste im „Admet" hat die Volksüberlieferung mit anmutigen Märchen umsponnen, eine Gavotte aus „Otto und Theophano" konnte man, nach Burneys Mitteilung, überall auf der Gasse hören; sie erklang von der Orgel wie auf dem Hackbrett, und die Schlußarie Rinaldos aus dem zweiten Akt der gleichnamigen Oper ward zu einem der beliebtesten Trinklieder Englands.

Das sind nur einzelne Proben von der Wirkung Händelscher Opernmusik. Glaubt man etwa, daß sie heute an Reiz eingebüßt hat? Die echt germanische Schlichtheit und Herzlichkeit ihrer melodischen Erfindung hat sie wohl für alle Zeiten verewigt. Mit der behaupteten Veraltung der Melodien ist es also nichts.

Bleibt das Gefüge der Händelschen Oper. Hier erscheint uns allerdings manches weniger wertvoll und — zumal der Text — als oft recht unbedeutend. Aber was ihnen an prickelndem Reiz unsauberer Szenen, wie sie unsere moderne Oper nicht verschmäht, abgeht, das wird hundertfach ersetzt durch eine entschiedene Lebensbejahung und Sittlichkeit der dramatischen Motive. Wie diese sittliche Durchbildung des Stoffes und die Betonung des menschlichen Gemütslebens bei den Zuhörern durchschlägt, das haben uns kürzlich die Aufführungen der „Rodelinde" selbst in Berlin, wie des „Admet" in Braunschweig gezeigt. Warum wird diese ethische Seite so selten bei der Beurteilung der Händel-Opern betont? Warum das Gegenteil bei der modernen Oper als nebensächlich behandelt? Warum hebt man bei der ersteren geflissentlich immer das „unserer Zeit Fremde" hervor?

Als solches gilt nun vor allem das musikalische Gewebe, dessen Einschlag das Rezitativ, dessen Kette die Arien bilden. Von dem Unwert der letzteren etwa wagt kein Musikfreund zu sprechen. Es wird nur immer behauptet, daß wir keine „Händel-Sänger" mehr haben, und man versteht unter solchen besonders die, deren Kehlfertigkeit und Stimmenumfang den Koloraturarien Händels gewachsen sind.

Ich glaube nicht, daß Händels musikalischen Bedürfnissen mit solchen Kräften allein gedient war. Er müßte keinen Wert auf gewisse Teile seiner Opern gelegt haben, welche hohe schauspielerische Leistungen voraussetzten. Die Zuhörer waren auch zu seiner Zeit wohl kaum so einfältig, daß ihnen in der Oper der bloße Kling-Klang genügt hätte. Ein Künstler, der seine Hauptstärke zu einer so ergreifenden Schlußszene wie im „Tamerlan" zusammenrafft, ist deren dramatischer Wirkung auf die Zuhörer wie nur einer sicher. Hier liegen für den Schauspieler vielleicht größere Aufgaben als für den Sänger vor. Auch die Sterbeszene der Melissa im letzten Akt des „Amadis" halte ich unbedingt für eine solche, welche ihren Eindruck nie verfehlen kann, so einfach die Sarabandenform ist, in der sie erscheint. Die Kraft, welche ihre Melodie ausströmt, verzichtet hier auf alle dynamische Steigerung des Orchesters. Man gebe sie nur einer begabten dramatischen Sängerin, und man wird staunen über ihren Erfolg!

Wenn wir bedenken, was seinerzeit ein Richard Wagner für gewaltige Eindrücke empfing, als er die berühmte Schröder-Devrient in einer so minderwertigen Schöpfung wie Bellinis „Romeo und Julie" hörte, muß uns doch der Ruf nach sogen. Händel-*Sängern* stutzig machen. Jene Oper kann geradezu als eine Karikatur des britischen Meisterwerkes bezeichnet werden; sie verhält sich zu diesem etwa wie die französische Margarete Gounods zu Goethes „Faust". Die Gesangsvirtuosität jener Sängerin bezeichnete Wagner als „gering", ihre Stimmittel als nichts weniger als „üppig", die Musik der Oper als „jedes Wertes baar", als durchaus „seicht und ärmlich". Es war eben nur „der impressionistische Geist des Mimen", welcher die Leistungen jener Frau zu einer allen unvergeßlichen Höhe hob. Was würden wir erleben, wenn ein schauspielerisch so begnadetes Wesen sich der dramatischen Rolle einer Händel-Oper annehmen würde, deren hochmusikalischer Wert bei allen Deutschen außer Zweifel steht? Denn deutsch ist unser Händel, weder italienisch, noch englisch, wie man uns gelegentlich weismachen wollte, und ein Dramatiker ist er auch.

Die dramatische Kraft seiner Opern wird freilich leider nur zu gern in den Rezitativen „verpufft". Und doch sind gerade sie die Träger der Handlung, mehr als in Mozarts Opern. Aber zu ihrer dramatischen Wirkung bedarf es vor allem einer musterhaften Behandlung der Sprache. Ihre Handlung ist oft recht verwickelt und bedarf durchaus der geschickten Aufklärung durch Bühne und Schauspieler. Der Deutsche kennt ja leider wohl die Handlung einer Flotowschen oder Neßlerschen Oper, von Händel weiß er heute so gut wie nichts. Und doch war Händel im höchsten Grade wählerisch, wenn es galt, ein gutes Textbuch zu benutzen. Die besten Dichter

seiner Zeit, ein Zeno Apostolo, ein Metastasio, waren ihm gerade gut genug, und Männern wie Nicola Haym und Paolo Rolli verdankte er unumwunden mit Recht große Erfolge seiner Opern.

Wäre es nicht angebracht, bei der Besetzung ihrer Rollen auf die Händel-*Spieler* die gleiche Rücksicht zu nehmen wie auf die Händel-*Sänger?*

Prof. Dr. *Hans Dütschke.*

Potenzierte Spannungstonalität

Von Prof. LUDWIG RIEMANN

Bei der Beurteilung neuzeitlicher Tonalitätsprobleme gehen wir mehrfach von falschen Voraussetzungen aus. Es herrscht die Meinung, daß das tonale System als festwurzelndes Besitztum, als Grundstock jeder Musik der zivilisierten Völkerrassen anzusehen, und von dem aus jede Neurichtung herzuleiten sei. Dieses ist nur insoweit richtig, als der Blickpunkt, von dem aus die Beurteilung einzusetzen hat, zwar noch sichtbar, aber inzwischen so sehr verdunkelt worden ist, daß wir ihm eine gänzlich neue Stellung anweisen müssen, um das Neue zu belichten. Die Grundsäulen T, S, O schwanken und werden einem neuen Unterbau Platz machen müssen. Viele Musikarchitekten haben versucht, die wie Pilze aus der Erde hervorschießenden Bauarten wissenschaftlich zu studieren und zu begründen. Aber immer noch stehen wir vor einem ungelösten Problem. Es sei mir deshalb gestattet, einmal historisch-entwickelnd anzubohren.

Die Wehrkraft unserer Musik gegen eine Systematisierung liegt in ihrer Subjektivität und der daraus entstehenden Auffassung über ihre motorischen Kräfte. Was wir vor zehn Jahren als unverständlich (Reger) bezeichnet, erscheint uns heute als logische Folge und erlaubte Tat. Der Grund dazu liegt in der Wandlungsfähigkeit zwischen Spannung und Entspannung. Diese beiden Urbegriffe in ihrer ungeheuren Vielseitigkeit, ohne Rücksicht auf ein herrschendes System, zu begreifen, kann allein dazu führen, dem Verständnis heutiger Kunst näher zu kommen. Die Musikauffassung, in diesem Sinne geschichtlich betrachtet, muß in ihrem Werdegang durchaus als folgerichtig bewertet werden.

Die aus grauer Vorzeit herstammenden Ganz- und Halbtöne gehorchen in ihrer Folge nur einem Finalton. Infolge des geringen Zusammenhanges der Spannungsfäden können die Intervalle jahrhundertelang nicht zueinander finden, bis, einem unbekannten Boden langsam entwachsend, ein Ton entsteht, der sich bemüht, die Einzelkräfte zu einem Ganzen zusammenzuschließen: *der Leiteton.* Die Spannung wächst! Die Terz, erst gemieden, dann als ästhetischer Wert erkannt, weiß sich zur Schiedsrichterin zweier fundamentalen Gegensätze aufzuschwingen: Dur und Moll, die um die Herrschaft streiten. S und D bringen ein neues Spannungsverhältnis hinein, die D in zentripetaler und die S in zentrifugaler Ausstrahlung. Auf sicherem Untergrunde lassen die drei Säulen T, S, D einen Bau über sich entstehen, in dessen Räumen sich drei bis vier Generationen wohl gefühlt haben, so wohl, daß ein Teil der jetzigen Nachfahren sich nicht entschließen kann, den Bau zu verlassen. Sie leben in dem Gefühl, daß der Bau ewig bestanden, denken aber nicht an seinen Werdegang und daß neue Kräfte auftauchen, die seine Festigkeit immer mehr untergraben. Als solche Kräfte sind zu verzeichnen: die Umrankungen der Urakkorde durch Fremdtöne, die in zunächst bescheidener Anwendung den Reiz der Spannung erhöhen, *ohne* die Vorherrschaft der Urklänge zu verletzen; — die Bewegungsenergie der melodischen Linie, die zur kontrapunktischen Zeit mit Selbstbewußtsein ihr Recht suchte und fand, dann sich zur Monodie kristallisierte und damit der Harmonie unterwarf, in neuer Wandlung aber nun wieder anfängt, mit Trotz ihren einstigen Vorrang zu erkämpfen; — die Ausbreitung der Nebenklänge, deren Bescheidenheit in der Mitwirkung immer mehr nachläßt.

Es kann nicht ausbleiben, daß die drei Urkräfte, die zu Mozarts Zeiten im vollsten Maße und klarster Reinheit sich entfalteten, infolgedessen langsam erlahmen, brüchig und widerstandslos werden. Denn die Fremdtöne saugen sich zunehmend in sie hinein, so daß der naive Musiksinn sie kaum noch erfaßt, z. B. statt T: c e g = c e g a, c e g h, c e g h d; statt S: f a c = f as c, f as c d, fis a c d, fis a c dis, fis as c dis u. a.; statt D: g h d f = as h d f, g h dis f, as h dis f u. a. Daß wir trotzdem das Gefühl für die drei Urkräfte noch in uns tragen, verdanken wir zunächst dem Spannungsgesetz: Kreuztöne streben aufwärts, Betöne abwärts, Zielrichtungen, deren *Ausgangspunkt* (d. h. also den Urakkord) wir unbewußt mitempfinden, und deren Entfernung gleichsam den Grad der Spannung widerspiegelt — eine geheimnisvolle, nicht zu erklärende Eigenschaft, der wir in erster Linie die noch nicht ganz verlorene Herrschaft des tonalen Systems zu verdanken haben.

Die Anzeichen zunehmender Spannung mehren sich: es werden neue Pfähle auf erweiterter Peripherie des tonalen Kreises eingerammt, wodurch eine größere Ausdehnung der Klangflächen ermöglicht wird, Klangflächen, die wegen ihrer Größe selbständigen Feststand zeigen und infolgedessen nur durch stärker gespannte Fäden mit dem tonalen Mittelpunkt sich verbinden lassen, ja, diese Fäden zu zerreißen drohen. Als solche Pfähle sind zu nennen: klangvertretende Akkorde, deren Urklang infolge der angehäuften Fremdtöne nur schwer von dem im Unterbewußtsein rechnenden Musiksinn erkannt wird. Leiser Unmut erfaßt uns ob dieser ungewollten und ungewohnten Arbeit, bis auch hier das oftmalige Hören ein Einfühlen erleichtert; — Modulationen, die infolge der Enharmonik und der Trugfortschreitungen überraschen und uns von dem vermeintlichen Ziele tonalen Gebrauchs losreißen, wodurch wieder neue Spannungsmomente hineingetragen werden. Das tiefe, befriedigende Gefühl, das wir bei klassischer Musik empfinden, nicht in letzter Linie bewirkt durch die *jeder* Spannung folgende Entspannung, wandelt sich. Es entsteht jene zitternde, sehnende Erwartung nach endlicher Lösung und Entspannung, wenn die mit Dissonanzen gespickten Akkorde auf längerer Strecke in ihrer Spannung verharren; — verschleierte und unbestimmte Tonalitätsformen lassen den tonalen Mittelpunkt entweder „augensichtlich" fehlen oder verdecken ihn, d. h. er mag flüchtig und fast unbemerkt auftreten, wird aber durch die gespannten Maschen seines Klangnetzes zurückgehalten. Entsprechende Erziehung vermag den Zentralpunkt aber immerhin noch zu erfühlen.

Bis hierhin reicht in etwa der Ausgangspunkt, von dem aus die große Masse der Musikempfänger die noch zusammenhängenden Klangflächen erfassen und übersehen können.

Das 250 Jahre alte Fundament des tonalen Quintensystems zeigt seit Beethovens Zeiten kleine Risse, die in der Jetztzeit auseinanderklaffend den Verfall ankündigen. Die Terzverwandtschaft sucht zwar die Lücken auszufüllen auf Grund ihrer Zugehörigkeit (z. B. As dur zu C dur durch Vermittlung der S-, oder A dur zu C dur durch Sp, oder Es dur zu C dur durch S-, oder E dur zu C dur durch Tp). Angesichts der Tatsache, daß Spannungen in jeder Lebenslage durch die oftmalige Wiederkehr bezw. durch die Gewohnheit abstumpfen, ermattet die uns früher überraschende Folge, so daß uns der Wechsel gar nicht mehr zum Bewußtsein kommt. Erst durch die kühne Einführung der Gleichzeitigkeit (c—g—d oder g—c—f oder c—e—gis—h—d u. a. als *Akkorde* nur aus Grundtönen gebildet) schreckt das Bewußtsein auf. Noch vermag es den Hauptton zu erkennen (c in c—g—d, oder f in g—c—f). Aber auch hier naht die Zerstörung durch zu schnelle Aufeinanderfolge reiner gleichzeitiger Quarten. Die Anhänger dieses Gebrauchs verzichten auf einen umfassenden Mittelpunkt. Die Spannkräfte machen sich selbständig. Es erhebt sich der Satz: warum eine einigende Zielspannung? wir Intervalle haben das Recht, Eigenspannung zu erzeugen, deren Kraft in gleicher, vielleicht noch stärkerer Weise ästhetische Werte erzeugt! — Diese Einzelstrahlen drängen sich nicht allein vor. Unterstützt werden sie durch die Auflösung gespannter Akkorde mit Einzeltönen, die selbst wieder anderen Akkordfarben angehören, oder durch Akkordkonglomerate, die eine Auflösung wohl erwarten, aber nicht zur Tat werden lassen, also wie aufgespeicherte Kräfte auf uns eindringen, denen wir hilf- und ratlos gegenüberstehen.

Es läßt sich nicht leugnen, daß jedes Intervall charakteristische Eigenschaften aufweist wie etwa jedes Wort in der Sprache Eigenwert besitzt. Aber erst der „Satz" gibt dem Worte in der Sprache den Teilwert, der sich einem Ganzen unterordnet. Die Ableugnung dieser Tatsache in musikalischer Hinsicht führt zu einer Spaltung, die wir im Impressionismus und Expressionismus wiederfinden. Ersterer bedient sich noch „musikalischer Mittel", d. h. er schaltet die Intervalle in Zusammenklänge ein, die unserem musikalischen Empfinden naheliegen. Diese Nähe schließt allerdings nicht das Gefühl für Klangflächen in sich, die sich zu einem einheitlichen Ganzen vereinen. Sie stehen mosaikartig nebeneinander und versprechen nur in diesem Sinne einen *ästhetisch* fühlbaren Zusammenhang. Der Expressionismus lehnt jede Hinneigung zu musikalischen Mitteln ab und setzt im Glauben an den Eigendruck jedes Intervalls diesen in die Szene des Darzustellenden, unbekümmert, ob „musikalische Klänge" sich daraus ergeben. Als Hilfsmittel der Intervallfarben zieht er die kinetische Energie der „Linie" heran, die in stärkster Eigenwilligkeit ihre Wege geht. In blindem Eifer suchen Denker, z. B. Hauer, Haba, Schönberg u. a., den auseinanderbröckelnden Bau durch den Mörtel verschiedener neuer Systeme zusammenzuhalten in der Ueberzeugung, daß die inneren Strebekräfte irgendwie einer einheitlichen Grundkraft entspringen müssen. Sie entwerfen ein „Zwölftönesystem"[1], wonach alle 12 Töne sowohl im Nacheinander wie auch in der Gleichzeitigkeit sich das *Gleichgewicht* halten,

[1] In der Fachzeitschrift „Melos" IV, 3, S. 521 steht der Satz: „Zwölf Töne ergeben 479001600 verschiedene Stellungen dieser Töne untereinander, dagegen nur 80640 in den Dur- und Molltonarten!"

also auf den bisher gewohnten Mittelpunkt verzichten. Sie gewinnen daraus eine weitaus überwiegende Zahl an melodischen Zusammenhängen, die von jeder tonalen Fessel befreit sind.

Der drohenden Zersetzung, ja Aufhebung jeglicher Spannung begegnet Schönberg durch Aufstellung bestimmter, aus dem Zwölftönesystem gebildeten „Themata", die er nach Art der alten polyphonen Künste zerknetet, aber als Leitsterne durchführt. Naturgemäß entstehen daraus neue Tonverbindungen und Akkorde, die infolge des schwachgespannten thematischen Fadens jedoch nur eine kaum merkbare Bezugsfähigkeit aufweisen. Da aber *jede* musikalische Spannung eine Bezugsfähigkeit voraussetzt, zerstiebt diese Musik in tonische, nach außen strebende Eigenstrahlungen, die nur der Schöpfer aufzunehmen vermag. Ich behaupte: kein gesundempfindender Mensch ist imstande, dieser Musik zu folgen oder gar zu genießen, weil das *Fehlen* der Folge Spannung—Entspannung nur bei krankhafter Anlage unbemerkt bleibt, mit anderen Worten: weil der Lebenstrieb jeder Musik nur aus dem Motor „Spannung—Entspannung" seine Kräfte holt. Zwar sprechen die Anhänger Schönbergs von einer neuen, bisher nicht gekannten Spannung, in die wir uns hineinzuleben hätten. Diese oberflächliche Meinung läßt sich leicht widerlegen: das *Gleichgewicht* der 12 Töne kann niemals zu einer Entspannung führen, weil das Gleichgewicht, physikalisch oder musikalisch genommen, einen *Wechsel* der beiden Kräfte ausschließt. Ferner verlangt die altgewohnte Musik nicht bloß eine thematische Spannung, sondern auch eine akkordliche und formale Strebekraft, *denen eine Lösung nach anderer Richtung zu folgen hat.* Die beiden letzten Forderungen fehlen der Schönbergschen Kunst vollständig. Der Musik dieses Mannes und seiner Schüler bleibt demnach eine Zukunft verschlossen [1]. Wir verstehen die Kritik eines Dr. Aber, wenn er über das Schönbergsche Quintett Op. 26 gelegentlich einer Züricher Aufführung schreibt: „Wer das Werk in der Partitur liest, wird die große Kunst in der kontrapunktischen Verarbeitung prägnantester Motive nicht übersehen können, aber wehe den Ohren, die diese Musikmathematik in sich aufnehmen sollen! Der Ausdruck Dissonanz reicht bei weitem nicht aus, um die geradezu physische Qual zu schildern, die ein Hörer hier zu erdulden hat. Gegen Ende des letzten Satzes ging denn auch selbst einem so interessierten, auf moderne Musik eingestellten Hörerkreis, wie er in Zürich versammelt war, die Geduld aus, und nur unter großer Unruhe des Publikums konnte das Werk zu Ende gespielt werden." — Ganz natürlich! wir Gegenwartsmenschen messen den Grad der Spannung und ihre Potenz nicht auf rechnerischer Grundlage ab, ein Prozeß, der im Unterbewußtsein sich abspielt. Diese unbewußte Tätigkeit entspringt mehr oder weniger dem Untergrunde des Tonalen (siehe Schema!). Die Jungstürmer leben in einer suggestiven Täuschung, wenn sie glauben, sich diesem Prozeß entziehen zu können. Denn Musik ist eine Wiederspiegelung unseres Seelenlebens, das ebenfalls nur durch Spannung und Entspannung zum Bewußtsein kommt. Unsere Musik wird erst verständlich durch ein bewußtes oder unbewußtes Errechnen, Abwägen, Abmessen der Töne und Klänge zu ihrer Umgebung, *nicht* durch bloße Nebeneinanderstellung oder Aufeinandertürmung selbständiger Intervalle.

Wenden wir uns nun jener Musik zu, der nach meiner Meinung eine Zukunft vorausgesagt werden kann, so läßt sich der Aufstieg mit einer musikalischen Spirale vergleichen, deren Phasen zu einer potenzierten Spannungstonalität hinführen. Die Sichtbarmachung dieser Spirale glaube ich durch eine schematische Darstellung erkennbar zu machen, die unsere moderne Musik mit Hilfe verschiedener Tonalitätsformen zu erklären versucht. Diese Tonalitätsformen sind als *Mittelpunkte* zu betrachten, die, im Gegensatz zu dem alleinherrschenden Mittelpunkt der altgewohnten Musik, *an Zahl und Dauer* unbeschränkt auftreten. Wir müssen uns deshalb von dem Gedanken der Alleinherrschaft (T, S, D) lossagen und lernen, die den unterschiedlichen Tonalitätsformen innewohnenden Spannungs- und Entspannungskräfte in ihrer *Totalität* zu begreifen. Die durch römische Ziffern bezeichneten Tonalitätsformen bilden gleichsam die Schnittpunkte des durch die Spirale laufenden Durchmessers, dessen Verfolg die Potenz der Spannungskräfte anzeigt.

I. *Frühere homophone Tonarten* (genannt Kirchentonarten), melodisch-harmonisch modernisiert, absichtlich schwache Leitton- und Dominantwirkung, dadurch Vermeidung des Dur- und Mollcharakters, Beziehung zum tonalen System: gleiche Stammtöne, tonale Wirkung durch den Finalton.

II. *Einige exotische Tonreihen*, auf europäische Musik übertragen, z. B. c, d, e, g, a, c' = mit fehlendem Leitton, oder c, des, g, as, c' — c, des, fis, g, as, h c' = erhöhte Leitton- und Dominantwirkung, stark melodisch und harmonisch. Tonale Finaltonwirkung im stärkeren Maße.

[1] Eine in dieser Zeitschrift schon mehrfach betonte Tatsache, die das preußische Kultusministerium bis heute allerdings zum ungeheuren Schaden eines gesunden Fortschritts noch nicht begriffen hat!

III. *Quintverwandtschaft*, b, d, f — f, a (as) c — c, e, g — g, h, d — d, fis, a = starke Leittonwirkung, melodisch und harmonisch in gleicher Anwendung. Neu: Zusammenklang der Grundtöne (c, g, d — g, c, f) vereinzelt auftretend, rechnet zu VI.

IV. *Großterzverwandtschaft*, feses (e, gis, h) — as, c, es — c, e, g — e, gis, h — gis, his, dis = bei Eigenausdehnung der Einzelklänge unter Herrschaft der III, weil Terz zu Terz verwandt, abwärts durch S-, aufwärts durch Tp des ersten Klanges, stark harmonisch, schwach melodisch.

V. *Kleinterzverwandtschaft*, fis, ais, cis — a, cis, e — c, e, g — es, g, b — ges, b, des = Ausdehnung der Einzelklänge unter Herrschaft der III, weil Terz zu Terz verwandt, abwärts durch Sp, aufwärts durch S- des ersten Klanges; stark harmonisch, schwach melodisch. Erschwertes Erkennen des Tonalen bei zu schneller Aufeinanderfolge.

VI. *Quartenverwandtschaft*, d, g, c, f, b, Grundtöne als Einzeltöne harmonisch (c f b, d g c) zuweilen melodisch; Dreiklänge der Grundtöne selten. Tonale Wirkung der erstgenannten Klänge durch die von der Umgebung abhängigen Auffassung als T, z. B. in c g d = c = T von C dur; in c g d = g = T von G dur; b in c f b usf. Bei schnellerer Aufeinanderfolge der Einzelklänge Verschiebung bezw. Verwischung der Mittelpunkte. Leitton daher unbestimmt.

VII. *Ganztonsystem*, c, d, e (fis), ges, as, b, c′, d′, e′, fis′, gis′, ais′ (b) c″ = Grundtöne als Einzeltöne melodisch, in Mischung von III und VI harmonisch, z. B. des, f, a = des = T Endton einer Teil- oder Ganzreihe tonal wirkend. Beziehung von Ton zu Ton aufwärts durch O, abwärts durch S des ersten Tones.

VIII. *Halbtonsystem*, stark harmonisch, wenn der erste Ton Leittoncharakter hat, z. B. c es ges as — des f as oder e g c (neapolitanischer Sextakkord) — dis fis h : c — h. Grundtöne melodisch (chromatisch) unter Verlust eines harmonischen Grundes oder Anschmiegung des Anfangs- oder Endtones an den unterliegenden Akkord. Leitton vorstellbar.

IX. *Vierteltonsystem*, Uebertragung der Affekt- und Defektintonationen auf ein festliegendes System. Wirkung unter Voraussetzung der Gesamtverschiebung von III—VIII (in Auswahl) um einen Viertelton. Unrein bei Mischung bezw. bei gleichzeitigem Auftreten der Stammtöne mit gesenkten oder gehobenen Vierteltönen. Leitton vorstellbar.

X. *Quint-Terzsystem*, III—VI gemischt, vorzugsweise harmonisch als sogenannte 6 bis 12 Klänge; diese als Klangvertreter, durch Fremdtöne übersäte Drei-, Vier- oder Fünfklänge tonalen Charakters. Leittöne schwer erkennbar.

XI. *Lineare Tonalität*, primär als Ausfluß einer kinetischen Energie, sekundär mit fluktuierender harmonischer Unterlage, die sich als Faktor eines Zusammenhanges stationsweise auf tonale Klänge zurückführen läßt. Je größer der Abstand dieser Stationen, um so weiter die Entfernung von dem Begriff „Musik“.

Die modernen Musikstücke gehören nicht mehr einem allein regierenden System an. Sie lassen sich registrieren als Teilabschnitte, die sich bruchstückweise in einzelnen dieser Tonalitätsformen wiederfinden. Eine derartige Analyse entfernt sich naturgemäß von der früheren tonalen Art der Analyse. Die genaue Betrachtung, wie sie im Rahmen dieses Aufsatzes nicht gegeben werden kann, ist niedergelegt in des Verfassers Werk: „Das Erkennen der Ton- und Akkordzusammenhänge, mit 150 Notenbeispielen und 144 Aufgaben, zweites Heft (Verlag von E. Bisping).

Heidentum, Religion und Musik

Von Dr. HERBERT SCHMIDT-LAMBERG (Magdeburg)

Wenn man bisher von der Einwirkung religiöser Gebräuche auf die Musik primärer oder auch höher kultivierter Völker sprach, so stellt man sich darunter in der Hauptsache die Entwicklung einer eigentlichen Tempel- und Kirchenmusik vor. Die Forschungsarbeiten der deutschen und der fremdländischen Auslandsmissionen haben aber darüber hinaus noch ein weit interessantes Material hervorgebracht, das mit voller Deutlichkeit den Beweis erbringt, daß der Einfluß der Religionen rein gefühlsmäßig auch auf die Volksmusik und sogar auf die Verwendung der unterschiedlichen Musikinstrumentenarten sich ausdehnt. Man muß, um hier zur gültigen Erklärung zu kommen, zunächst

einmal sich klar werden, wie die Heidenmusik sich entwickelt und welcher primitiven Instrumente sich die heidnischen Völker zu bedienen pflegen.

Ganz allgemein kann nun für die Ausübung von Lautäußerungen, die man ihrer Zusammensetzung und rhythmischen Aneinanderfügung als Primärmusik bezeichnen kann, gesagt werden, daß es sich bei allen heidnischen Völkern um die Wiederholung bestimmter Lautausrufe, in der zweiten Stufe der Entwicklung um die Wiederholung einer kürzeren oder längeren Wortreihe und in der dritten Stufe auf die Trennung von rein gefühlsmäßiger Aeußerung solcher musikalischen Reihen von der Aufführung einer solchen Musik bei ganz bestimmten Gelegenheiten handelt. Die heidnische Primärmusik pflegt in ihren ersten Stadien durchaus nicht um bestimmte Themen oder mit der Absicht der Anwendbarkeit auf gewisse Zwecke hervorgerufen zu werden. So ist bei den südamerikanischen Indianern ein und dieselbe Vorstellungsreihe nur mit verschiedener Lautverstärkung oder Lautabschwächung für sehr verschiedene Zwecke anwendbar. Diese Papuas haben einen Vers, der etwa in das Deutsche übersetzt lauten würde: „Wehe den Feinden, die Euch bedrohen".

Diese rhythmisch im Singtone hervorgebrachte Reihe wird nun sowohl als eigentlicher Kriegsgesang der Papuas mit einer eigens für dieselben erdachten wilden Stimm- und Gebärdenäußerung angewandt, sie wird aber auch andererseits als Begrüßung bei dem Besuch von Freunden und Verwandten gebraucht, wo sie ungefähr andeuten soll, daß man den Besucher vor jeder Gefahr mit seinem eigenen Leben schützen will. Die europäischen Ansiedler im südamerikanischen Binnenland haben wiederholt bestätigt, daß auch beim Abschluß eines Vertrages dieselbe musikalische Reihe gewissermaßen als feierliche Bestätigung des Einverständnisses von den Urbewohnern der südlichen Gebiete Südamerikas gehört wurde.

Ganz ähnliche Berichte liegen von den Missionen in den süd- und ostafrikanischen Gebieten vor, wo man ebenfalls feststellen konnte, daß bereits eine zweite Entwicklungsstufe erreicht war, wenn ein verschiedenartiger Text mit einer festgelegten Melodie zu bestimmten Gelegenheiten sich wiederholte. Auch die Abwechslung zwischen Kriegs- und Friedensgesang, die Veränderlichkeit der Worttexte für Begrüßungs- und Abschiedsgesänge stellt sich erst mit einer Höherentwicklung der Kultur des Heiden ein. Was nun die Beeinflussung dieser heidnischen Gesänge durch die Missionsarbeit angeht, so findet man die ersten Anzeichen größtenteils in einer Verlängerung der gesungenen Verszeilen. Allmählich wird der Text umfangreicher und beschränkt sich nicht mehr allein auf die Wiederholung einer bestimmten Refrainzeile. Auch das Gebiet der heidnischen Dichtung erweitert sich noch, ehe man von einer effektiven Einwirkung auf den heidnischen Religionskult durch die europäische Mission sprechen kann.

In gewissem Sinne kann man also in der Abänderung heidscher Gesangs- und Musikäußerung bereits Erfolg oder Mißerfolg der Religionsarbeit überhaupt feststellen. Diese Erscheinung ist in zahlreichen Fällen dem einsichtigen europäischen Missionar oder Musikfachmann sehr zustatten gekommen bei seiner Arbeit in den heidnischen Gebieten überhaupt.

Auch die Ausübung der Instrumentalmusik unterliegt ohne Zweifel der direkten Beeinflussung durch eine religiöse Bearbeitung der Einzelindividuen. Fast ohne Ausnahme bedient sich der Heide sämtlicher Erdteile gewisser Schlagzeuge zur Erzeugung seiner primären Instrumentalmusik. Es ist bezeichnend, daß gewisse Volksstämme der südafrikanischen Neger diejenigen ihrer Landsleute, die erfinderisch genug waren, primitive Streichinstrumente zu erfinden, als Wunder und sogar als Heilige ansehen. Interessant ist nun, daß gerade diese musikalisch meist recht begabten Neger bei der Arbeit der europäischen Missionare wertvolle Hilfe leisteten, da sie außerordentlich leicht der christlichen Religion gefügig zu machen waren. Durchweg kann gesagt werden, daß das sanftere Streichinstrument überhaupt erst dann seinen Einzug bei den primitiven Völkern findet, wenn eine gefühlsmäßig eingestellte Religion bei ihnen eindringt. Das ist z. B. neben dem Christentum auch für die Verbreitung des Islams festzustellen, in gleicher Weise haben die buddhistischen und brahmaistischen Religionen auf die wilden und halbwilden Völkerschaften Mittel- und Südostasiens eingewirkt. Es ist von hohem Interesse zu hören, daß manchmal auch hier der Uebergang aus einer religiösen Ansicht solcher Völker in eine andere durch eine allmähliche Aufgabe ihrer ursprünglich bevorzugten Musikinstrumente sich bemerkbar macht, die infolge eines gewissen Konservativismus zwar nicht unmittelbar dem Kulturinstrument zu weichen pflegen, wobei sich aber gewisse Uebergangsinstrumente verzeichnen lassen, die in ihrer Entwicklung dem von ihren Religionslehrern verwandten Instrument immer näher kommen. Auf diese Weise hat sich die gegenwärtige Musik der mongolischen und chinesischen Völkerschaften entwickelt, die bisher das Christentum in der Mehrzahl annahmen. Aber auch für die afrikanischen Negervölker ist eine ganz ähnliche Entwicklung ihrer Musik zu verzeichnen. Auch hier ist in den neu entstandenen Kulturgebieten das Schlaginstrument fast völlig verschwunden oder es ist nur noch für die Durchführung der instrumentalen Musik in einem Umfange vorhanden, wie es bei der Musik der Kulturvölker ebenfalls unentbehrlich ist.

* * *

Die hier aufgeführten Zusammenhänge sind in ihrer Entwicklung zweifellos für die Musikgeschichte, als auch für den Aufbau einer idealen Missionsarbeit von außerordentlichem Interesse. Führen doch diese Erscheinungen zum ersten Male dazu, daß man bereits aus dem musikalischen Volksleben wilder Völkerstämme auf ihre mehr oder weniger große Geneigtheit der Annahme einer milderen Religion schließen kann. Auch die Uebernahme der Musik in das Erziehungswerk der Missionen findet hier zunächst höhere Zwecke im Sinne der direkten Beeinflussung der heidnischen Gemüter und alsdann eine Verankerung der religiösen Denkart durch die fortgesetzte Ausübung einer Musik, wie sie aus dem religiösen Erziehungswerk dem Naturvolk zugänglich gemacht wurde.

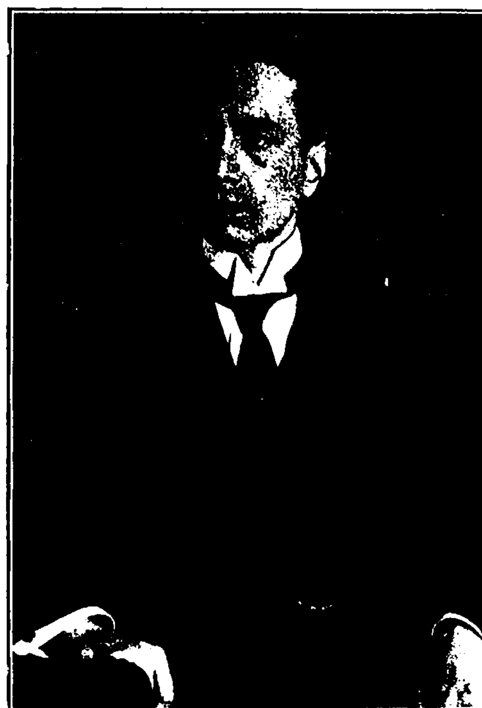
Die Geeignetheit der Musik zur Vollendung großer kultureller Aufgaben zeigt sich hier wieder einmal in ganzer Größe. Es ist bedauerlich, daß die Idealreligionen bisher so herzlich wenig von diesem Erziehungsfaktor Gebrauch machten. Die wenigen Persönlichkeiten, die bisher bereits auf diesem Gebiete bahnbrechend vorangingen, haben nach ihren Berichten ohne Zweifel die denkbar umfassendsten und nachhaltigsten Erfolge erreicht. Weit besser als jede Predigt findet der musikalische Laut Verständnis bei den kulturlosen Völkern, in deren Busen aber bereits der göttliche Funke, der überall verständlichen und überall in gleicher Weise sich auswirkenden Musikausübung ruht.

Kurt Kern

Von Dr. ERICH H. MÜLLER

In dem Schaffen des Leipziger Komponisten Kurt Kern wirkt sich eine Persönlichkeit aus, die wohl Anspruch erheben darf, weitesten Kreisen bekannt zu sein. Die Bekanntschaft mit seinen Werken wird durch den Umstand nicht unbeträchtlich erschwert, daß noch keine von Kerns Schöpfungen im Druck vorliegt. Dies erklärt auch, daß bisher nur wenige Aufführungen stattgefunden haben. Einzelne seiner Tanzstücke wurden in Berlin, Wien und Leipzig zu Gehör gebracht; ein Klaviersextett kam durch das verstärkte Gewandhausquartett in Leipzig zur Uraufführung und erklang auch in verschiedenen anderen Städten. Der Erfolg dieser Werke muß als ein sehr großer bezeichnet werden, wenn man sich dabei vergegenwärtigt, daß sie trotz ihrer eigenartigen und vom Herkömmlichen abweichenden Stilistik doch von der Presse gleich als bedeutsame Bereicherungen der Literatur anerkannt wurden.

Kurt Kern gehört nicht zu jenen prämaturen Begabungen, die schon im frühen Kindesalter entwickelt sind. 1886 wurde er in Wien geboren. Die Eltern und Geschwister hatten viel Sinn für Musik. Trotzdem aber wurde die im Alter von vierzehn Jahren stark hervorbrechende Neigung Kerns zum Komponieren nur wenig beachtet. Er erhielt zwar Musikunterricht und kam schließlich auch in die Schule des tüchtigen Richard Heuberger, der durch seinen „Opernball" seinen Ruf begründet hatte. Das Ziel aber der Erziehung und Ausbildung blieb auch weiterhin, aus Kern einen Geschäftsmann zu machen. Das Wiener Milieu wirkte dem entgegen und stärkte den Wunsch des Knaben und Jünglings, sich ganz der Musik zu widmen. Er genoß das reiche Wiener Musikleben in vollen Zügen, und so verging kaum ein Winterabend, an dem Kern nicht ein Konzert oder die Oper besuchte. In diesen Jahren nach 1900 stand das Musikleben der Kaiserstadt an der Donau noch stark unter dem Einfluß von Brahms und Bruckner, dessen Werke eine immer größere Resonanz beim Publikum fanden. Die Programmgestaltung war eine ziemlich konservative; vereinzelt auftauchende Novitäten waren kaum geeignet, sich durchzusetzen, da sie meist wenig glücklich ausgewählt waren. Doch hatten schon die Kämpfe um Arnold Schönberg begonnen, obgleich die moderne Richtung noch auf einer ziemlich schwachen Basis stand. Noch lebte Joseph Joachim, dessen Wiedergabe der Quartette Beethovens auf ein so empfängliches Gemüt wie das Kerns tiefsten Eindruck hinterlassen mußten. Hochentwickelt war die Pianistik nach der Seite der Anschlagkultur; Sauer, Grünfeld und Rosenthal ihre Hauptrepräsentanten. Vornehmste Gesangskultur verkörperte sich in Messchaert. Hinzukam das rege Opernleben unter dem Regime Gustav Mahlers, dessen Mozart- und Beethoven-Aufführungen höchste Bewunderung auslösten. Auch das Burgtheater mußte auf ein künstlerischen Ausstrahlungen zugängliches Gemüt einwirken, herrschte doch dort ein echt künstlerischer, von keinen Konjunktureinflüssen getrübter Geist, wie er sich in Männern wie Baumeister, Sonnenthal und Lewinsky dokumentierte. Dazu gesellte sich noch obendrein die zahlreiche, in allen musikalischen Dingen lebhaftesten Anteil nehmende Gesellschaft, in deren Häusern das intime Musizieren fast zu einer Lebensnotwendigkeit geworden war. In dieser Sphäre wuchs Kern heran und empfing seine frühesten, starken und nachhaltigsten künstlerischen Eindrücke, die sich auch auf das Gebiet der bildenden Kunst miterstreckten. Eine solche Umgebung mußte einem heranreifenden Künstler zugleich Maßstäbe für die Beurteilung eigenen und fremden Schaffens vermitteln, wenn er mit so offenem und klarem Blick die Dinge musterte, wie Kurt Kern dies tat. So wurde er zu einem äußerst scharfen Kritiker, der danach strebt, das Kunstwerk nicht nach seiner äußeren Aufmachung, sondern nach seinem inneren Wert zu bemessen. Endlich 1908 als zweiundzwanzigjähriger Jüngling durfte sich Kern restlos der Musik widmen. Er übersiedelte nach Leipzig und begann neuerlich ernsthafte theoretische Studien bei Hugo Riemann und später Professor Richard Hoffmann, dem Verfasser der ausgezeichneten „Praktischen Instrumentationslehre". Diese beiden Lehrer vermochten ihm wohl das Handwerkliche der Tonkunst zu vermitteln; es war ihnen aber versagt, Kern bei seinem unbewußten Suchen nach dem ihm eigentümlichen Personalstil wesentlich zu fördern.



Kurt Kern

Schon vor dieser Leipziger Zeit waren Werke entstanden. Das erste kleine Fantasiestück trägt die Jahreszahl 1900. Bald folgten zwei Sonaten, die deutliche Spuren des Anfängertums zeigen. 1902 schuf Kern bereits einen Sonatensatz, der formell eine gewisse Geschlossenheit zeigt. Weitere Versuche auf dem Gebiete der Sonate, der Kammermusik und sogar der Sinfonie wurden in den folgenden Jahren unternommen, blieben aber infolge strenger Selbstkritik des Komponisten verschlossen. Endlich 1910 wurde ein erster Sonatensatz größeren Stils vollendet, der über eine Terz als Thema beachtenswerte Arbeit aufweist und durchaus ernst genommen zu werden verdient. Noch prägt sich aber in dem Werke des damals vierundzwanzigjährigen Komponisten sein Stil nicht aus und man erkennt beim Vergleich mit der Entwicklung anderer Tonsetzer, daß Kern ein spät zur Reife gelangendes Talent ist. Starke Ansätze zu eigenem Stil werden aber in den „Variationen für großes Orchester", Op. 10, die geteilte Streicher, Klavier, Harfe und Celesta zu der wohlklingenden, filigranartigen Instrumentation heranziehen, spürbar. Das Werk erweist eine starke melodische Erfindungsgabe und bringt vielfach genau variierend eine Reihe auch inhaltlich zusammengehöriger Charakterstücke. Einen weiteren Schritt

vorwärts zum Eigenstil, der aber noch nicht restlos eindeutig erkennbar wird, bedeuten die gewaltigen „Dreißig Variationen für Klavier", Op. 13. Hier fesselt vor allem das Hauptthema mit seinem ernst lapidaren Charakter, das in seiner Skalenbildung und seiner sofort auffaßbaren Harmonik als ideales Variationsthema bezeichnet werden darf. Bietet es doch nach der Seite der liedmäßigen wie der harmonischen Veränderung eine ungewöhnliche Fülle fesselnder Abwandlungsmöglichkeiten, die der Komponist in einer auch für den Pianisten sehr wirksamen Weise auszunutzen verstanden hat. Eine große, weitausladende Coda versucht in einer machtvoll aufgebauten Entwicklung in der Art einer Chaconne das Ganze zu krönen. In voller Klarheit wirkt sich Kerns Stil in dem genialischen „Sextett für Streichtrio, Klarinette, Horn und Klavier", Op. 19, das in den Jahren 1911 bis 1919 entstanden ist, aus. Kern gibt in diesem Werke keinerlei von äußeren Eindrücken beeinflußte Programmusik, sondern absolute Musik, eine Ausstrahlung seelischer Vorgänge. Charakteristisch ist es zu beobachten, wie hierbei eine Kleinigkeit seine schöpferische Phantasie zu befruchten vermocht hat. Aus einem absteigenden Quartenschritt, dem sich eine aufsteigende kleine Sext und eine große Terz anschließen, ist das ganze Werk herausgewachsen. In diesem Motiv lagen für Kern bereits so viele Spannungs- und Lösungsmomente, daß er nach der Aufstellung des Themas das ganze Gewicht der weiteren Fortentwicklung des Satzes in die Durchführung verlegen kann, die nach einem schweren, dreimal sich aufbäumenden Ringen zu einem Zusammenbruch führt. Man empfindet deutlich, daß in dem stark homophonen Satz, der freilich auch zahlreiche polyphone Stellen aufweist, die Fortführung der musikalischen Gedanken ihre Antriebe durchaus von der Linienwirkung empfängt. Nur an zwei Stellen, an denen die Motivik auf ein Ziel zustrebt, sind harmonische Triebkräfte wirksam. Ebenso ist es im zweiten Satz, der auf fünf skalenartig angeordneten Tönen aufgebaut ist, und der in seinen apathisch-haltlosen, oft bizarren Stimmungen als seelische Reaktion zu dem ersten folgen mußte, um am Schlusse zu einer Lösung hinzutreiben. In der unmittelbar folgenden Romanze wird die Stimmung freundlicher und gefestigter, träumerische Zwischensätze bereiten die weitausholende Coda vor, die in ausdrucksstärkster Kontrapunktik zu einer Verklärung und zartem Ausklingen leitet. Freude und Innigkeit sind die Pole, um die der letzte Satz sich ausschwingt, dessen thematischer Gehalt aus dem vorangehenden Satze entwickelt ist. Mannigfaltig sind überhaupt die Beziehungen motivischer Art, die von einem Satz zu dem anderen gesponnen werden. Sie bewirken, daß das Werk trotz der fast eine Stunde währenden Aufführungsdauer einen ungewöhnlich prägnanten Eindruck hinterläßt. Dieser erklärt sich auch daraus, daß die Thematik eine ungeheure Spannkraft hat, und daß sich in den Themen selbst schon gewisse Durchführungselemente regen. Auffallend ist die Behandlung der Instrumente. In erster Linie weicht der Klaviersatz von dem Herkömmlichen ab. Das Klavier ist bei Kern nicht hauptsächlich rhythmische oder harmonische Stütze oder Verstärkung, sondern dient ihm als wesentliches Mittel zur Untermalung des Klanges und als wesentlicher Faktor zur thematischen Weiterbildung. Oft wirft es nur einen Akkord dazwischen oder schweigt wie in der Coda der Romanze ganz. Dadurch wird ein Wechselspiel von Klanggruppen (Klavier und Streicher), wie es für Schumann und Brahms charakteristisch ist, ebenso vermieden, wie die Anwendung stereotyper Triolen- und anderer Füllfiguren, die z. B. Mendelssohns Kammermusik so zeitig haben antiquieren lassen. Auch im Satz der übrigen Instrumente herrscht größte Sparsamkeit in der Anwendung der Mittel, die irgendwie an die Subtilität der Handzeichnungen alter Meister des 15. und 16. Jahrhunderts gemahnt. Infolgedessen ergibt sich eine Klangwirkung, die von allergrößter, wohlabgewogener Feinheit ist und in der Farbe durchaus eigenartig wirkt. Noch deutlicher empfindet man dies bei dem Streichquartett, das dem Sextett gegenüber eine satztechnisch noch bedeutsam verfeinerte Arbeit aufweist. Wie hier jede Stimme mit höchster Selbständigkeit geführt wird und sich doch der höheren Idee unterordnet, jeder einzelne Ton gegen den anderen Ton abgewogen ist, läßt eine Meisterschaft und eine künstlerische Gestaltungskraft von außergewöhnlicher Bedeutung erkennen. Hier spürt man deutlich, daß ein Eigener am Werke ist, der sich weder auf einen homophonen, noch auf einen polyphonen Stil festlegen kann, der abseits von aller bewußter Technik und Routine nur so schreiben kann, wie er muß.

Es würde zu weit führen, hier alle Werke des Komponisten, unter denen sich Sonatensätze in allerlei Besetzungen, ein Scherzo für Bläser, Stücke für Violine allein und mit Orgel, für Flöte und Klavier usw. vorfinden, zu besprechen. Es ziemt aber, noch der zahlreichen, tanzartig gestalteten Stücke zu gedenken, die die starke melodische Begabung des Komponisten ebenso vorteilhaft zeigen als seine formale Gestaltungskraft. In den „Wiener Tänzen", Op. 25, 1, ist bei einzelnen Stücken der Ländlercharakter noch deutlich erkennbar, während andere schon namentlich in den Mittelsätzen sich der sinfonischen Schreibart annähern. Sie muten so schlicht und einfach an, als ob sie aus dem Volke Wiens stammten und doch sind sie bei näherem Zusehen wunderfeine Kunstgebilde, die nur einer vollkommen in sich ruhenden, echt musikantischen Schöpfernatur entstammen können. Diese dokumentiert sich auch in den „Sinfonischen Tänzen", Op. 25, 2, die konzentrierte Arbeit enthalten. Weihnachtliche Stimmungen schwingen im ersten aus, beschaulich ernste Stimmungen werden von leidenschaftlichen, im zweiten Tanz abgelöst, dessen komplizierter Mittelsatz in ein düsteres, marschartiges Andante übergeht, während der dritte derb einhertappt und der vierte sich in ausgedehnter Sonatenform mit reicher Kontrapunktik ergeht. Als bedeutendstes Stück erscheint aber der „Gasteiner Walzer", Op. 25, 3, der in gewisser Weise auf Johann Strauß fußend, seinen Stil sinfonisch weiter entwickelt und in der Instrumentation weit über ihn hinausgeht und mit bestem Gelingen versucht, den Tanz in die Regionen der Sinfonik emporzuheben, ohne ihm sein Kostbarstes, die leichtfaßliche Melodik, zu rauben. Hier erkennt man gleichfalls deutlich, daß sich der Stil Kurt Kerns durch eine Kontrapunktik, die durchaus nach einer selbständigen Spannung und Entspannung strebt, und durch eine Harmonik, die nicht als Fortleitungs- und Wirkungsmittel, sondern als Ergebnis konsequenter Führung der Einzelstimmen wirkt, ohne dabei an Farbenreiz einzubüßen, sowie durch eine urgesunde, flüssige Rhythmik charakterisiert. So steht Kerns Schaffen abseits von der Mode und vom Lärm der Parteien, als Ausdruck einer fest in sich ruhenden Persönlichkeit, die ihrem „Dämon" folgend höchsten Zielen zustrebt.

MUSIKBRIEFE

Berlin. Die festliche Zeit der Jahreswende brachte im Konzertleben eine Ruhepause. Hinter uns liegt die alljährliche Aufführung des Weihnachtsoratoriums durch den vollwertigen Chor der Singakademie unter Prof. Georg Schumann mit Emmi Leisner, Fred Drissen und anderen bewährten Solokräften. Verklungen sind bereits die Weihnachts-

veranstaltungen unserer Kirchen, unter denen namentlich die Feierstunde in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche unter Prof. Heitmanns geschmackvoller Leitung erwähnenswert ist. Eine Kirchensonate von Joseph Haas, die Christgeburtsmotette von W. v. Baußnern waren Höhepunkte der Vortragsfolge, gekennzeichnet durch geschmackvolle Vornehmheit eines urmusikalischen Empfindens. — Im siebenten Konzert Furtwänglers stellte sich Alfredo Casella dem Berliner Publikum als Pianist und Komponist vor. Seine dreiteilige Partita für Klavier und Orchester, die der Komponist laut Programmbuch überraschenderweise mit der Hoffnung auf eine neuklassische Kunstrichtung als Reaktion auf die extrem moderne verknüpft, vermag in ihrer Mischung konträrer Stilelemente noch nicht von der praktischen Durchführung seiner Theorien zu überzeugen. Emil Bohnke stellte in seinem VI. Sinfoniekonzert die „Sinfonia brevis" von Philipp Jarnach Op. 11 als interessante Neuheit neben Beethovens selten gehörtes Tripelkonzert Op. 56 und Schumanns d moll-Sinfonie. Jarnach fesselt durch die Konsequenz in der Festhaltung eines schwermütigen Stimmungsmomentes bei sparsamer Farbentönung und melodischer Erfindungsgabe. — Erich Kleiber bot im IV. Sinfoniekonzert der Staatsoper Mahler und Beethoven: Zwei verschiedene Welten, die in der anpassungsfähigen Stabkunst des stets überzeugenden Dirigenten ihre Synthese fanden. — In großer Zahl wetteifern namhafte Solisten um die Gunst des Publikums. Als besonders hervorragend ist die überaus geniale Geigenkunst von Bronislaw Hubermann zu bezeichnen, der mit dem Philharmonischen Orchester unter Gregor Fitelberg ein weichlich-impressionistisches, effektvolles Konzert von Karol Szymanowski zu erfolgreicher Erstaufführung brachte. Georg Vollerthun wurde anläßlich seines 50. Geburtstags durch ein Konzert mit eigenen Vokalwerken gefeiert, deren tiefe Gefühlswerte namentlich in der Ballade, sowie in einer Arie aus „Islandsaga" von der bedeutenden Musikalität des Komponisten überzeugen. Fritz Feinhals aus München ersang sich erneut das Herz der Berliner Hörer, besonders reichen Erfolg trug Wilhelm Kempff aus Stuttgart an seinem II. Klavierabend davon, der neben seinen geschmackvoll erfühlten Fantasien Op. 12 die Bach-Variationen Op. 81 von Reger durch schärfste Betonung der dynamischen Kontraste mit einem urpersönlichen Temperament gestaltete. Dr. *Fritz Stege.*

*

Breslau. (Oper.) Ueber die Breslauer Oper ist viel Ungünstiges zu berichten, seitdem der Wiener Oberregisseur Joseph Turnau als Intendant hierher gekommen und dadurch der Nachfolger Heinz Tietjens geworden ist, eines hervorragenden Bühnenpraktikers, der inzwischen in Berlin die höchste Station der Theaterlaufbahn erreicht hat. In Turnaus Konto mußte schon nach fünf Vierteljahren ein Fehlbetrag von ein paar hunderttausend Mark gebucht werden. Das kommt freilich in den besten Theaterfamilien vor, aber die Ursachen des hiesigen Defizits haben mancherlei Unverzeihliches. Der Verwaltungsrat, der von einem Hutfabrikanten und einem Rechtsanwalt miserabel geleitet wurde, bewilligte Herrn Turnau ein übermäßig hohes Gehalt, dem höchstens mittelmäßigen Kapellmeister Cortolezis, den man in Karlsruhe kaltgestellt hatte, ein ebenfalls übertrieben hohes und etlichen Angehörigen des Turnauschen Freundes- oder Schülerkreises überflüssige Posten mit hohen Pfründen. Breslau schien eine Filiale von Wien zu werden infolge des Cliquenwesens, das bei uns blüht, wächst und gedeiht. Leider verdirbt das Unkraut nicht. Viel Geld verschwendete man an nutzlose Experimente, z. B. allerhand „Neuinszenierungen", deren reizloser Stilisierfimmel dem Publikum und den meisten Kritikern mißfiel. Erst vor zwei Jahren wurde „Aida" von Tietjen vortrefflich neuinszeniert; es lag also gar kein Grund vor, dieselbe Oper abermals „neu" (doch viel schlechter) zu inszenieren. Auf Turnaus Abwegen in die unfruchtbaren Niederungen der modernen Szenengestaltung und willkürlicher Extravaganzen begibt sich auch der Spielleiter Dr. M. Graf, der natürlich ein Wiener und ein Schüler Turnaus ist. Den Anregungen und Wünschen der beiden Regisseure ist der Bühnenmaler Wildermann allzu willig und infolgedessen auf dem besten Wege, sein ehemals gesundes Talent zu verlieren. Ein Teil der besten Kräfte wurde „abgebaut", an ihre Stelle traten aus Turnaus Günstlingsreihe einige „Kräfte", die man gerechter als „Schwächen" bezeichnen müßte. Es vergeht kaum eine Woche, in der nicht die unabhängige Presse schwere Mißstände zu rügen oder seltsame, weit über Breslau hinaus Aufsehen erregende Vorgänge hinter den Kulissen zu veröffentlichen gezwungen wäre. Unser Stadttheater war kurz vor Weihnachten so tief hinuntergekommen, daß kein Geld mehr zur Bezahlung der Gagen in der Kasse war. Die „Gefahr" der Schließung ist noch einmal abgewehrt worden. Und man wurstelt weiter. Aus dem Spielplan, der großenteils ein Abspielplan ist, nenne ich die folgenden Besonderheiten: Puccinis „Turandot" ist keine Bereicherung unserer Kenntnis des „maestro", der nur echter zu sein schien, als er unecht war und nichts anderes sein wollte, als ein italienischer Opernkomponist. Pfitzners „Palestrina" hat viel Edles und Poetisches, aber auch manches Schwerfällige und Kennzeichen epigonenhafter Müdigkeit. Die russischen Ballette Pulcinella und Petruschka von Strawinsky und Scheherazade von Rimski-Korssakow wurden als Neuheiten zusammen an einem Abend vorgeführt. Das Beste am Pulcinella ist der Anteil Pergolesis. Diesem alten, in seinen Wirkungen aber durchaus noch jungen Italiener war eine der meist schlecht besuchten „Morgenfeiern" gewidmet. Der „Magd als Herrin", einem allerliebsten Operchen, ging der „Musikmeister" (maestro di musica) voran, der vor der Breslauer Aufführung auf deutschem Boden nur in Kassel erschienen ist. Gegen die Wiedergabe als „Stegreifkomödie und kecke Parodie des falschen Pathos und der Gesangsunarten der ernsten Oper" mußte man trotz manchen wohlgelungenen buffonesken Wirkungen musikgeschichtliche und ästhetische Einwände erheben. Die zweite Morgenveranstaltung sollte für die Lyrik des Deutschbalten Emil Mattiesen Teilnahme werben. Die vom Komponisten sehr gut begleiteten Lieder sind vornehm und feinsinnig, aber manchen schwerblütigen Gebilden fehlt es an Fluß und Aufschwungkraft. Die „Vorführung der Farblichtmusik" durch Alexander Laszlo erwies sich nur als eine Folge hübscher Sinnenreize und teilweise interessanter artistischer Spielereien, denen eine höhere Bedeutung im Sinne einer Bereicherung der künstlerischen Kultur nicht zukommt. Die letzten Worte dürfen auch von drei nach langer Abwesenheit wiedergekehrten Werken gelten, nämlich von „Samson und Dalila", dem „Vogelhändler" und Charpentiers „Luise". — Im Schauspielhaus, das von dem hervorragenden Theaterfachmann Dr. Th. Loewe geleitet wird, kam unter der Leitung des sehr begabten jungen Kapellmeisters Marszalek die Operette „Lady Hamilton" zur Uraufführung. Die Musik hat höhere Werte als das meiste, was die heutigen Operettenmacher fabrizieren, aber der Text hat den üblichen Tiefstand. Im Lobetheater wurde die „Lysistrata" des Aristophanes als Operette „modernisiert" herausgebracht. Die Musik von Edmund Nick hat den Charakter — oder die Charakterlosigkeit — der sogenannten Kapellmeistermusik. Damit darf ich meine nicht eben erfreuliche musikdramatische Chronik schließen, soweit es sich um den ersten Teil der Spielzeit handelt.

(Konzerte.) Im Oktober v. Js. feierten Prof. Dr. Dohrn und H. Behr das Jubiläum ihrer 25jährigen Tätigkeit als Dirigenten des Orchestervereins. In einem Festkonzert (Beethoven-Abend), in dessen Leitung sie sich teilten, wurden sie sehr gefeiert. Die Mitwirkung Schnabels verstärkte die festlichen Eindrücke. Dohrn brachte am ersten seiner zwölf Abende das von Kogel bearbeitete, sehr feine F dur-Konzert von Händel in vortrefflicher Ausführung durch das Schlesische Landesorchester und verband mit dieser alten Neuheit eine moderne, nämlich das Violinkonzert von Prokovjev, das Szigeti vortrug. Auch an jedem der folgenden Abende wurde etwas geboten, was vom ausgetretenen Wege abwich. Rezniceks „Tragische Geschichte", Thema mit Variationen für Orchester und Baritonsolo nach Chamissos Gedicht, kümmert sich weder um den „Rhythmus der Zeit" noch um die „neue Sachlichkeit" und ist dennoch humor- und geistvoll, an manchen Stellen von Straußischen Eulenspiegeleien beeinflußt. Die Sinfonie Op. 16 des 23jährigen Züricher Raphael ist mit ihren ernsten Gedanken und hochtendierenden Impulsen ein erfreulicher Beweis dafür, daß der sinfonische Idealismus auch in die maschinelle Musikfabrikation unserer Zeit wieder eindringt. Dem Komponisten fehlt freilich noch die Reife, besonders der rechte Sinn für Einzäunung und Ebnung seiner Ideen. Ein Neuheit für Breslau war das delikat vorgetragene Nokturn „Verklärte Nacht" aus jener Zeit, als Schönberg noch ein Talent zu verlieren hatte. Am selben Abend sang die Durigo unerquickliche Lieder von A. M. Herz. Im sechsten Konzert triumphierte Busch mit dem meisterhaften

Vortrag des Regerschen Violinkonzertes. Die Singakademie (Dohrn) setzte sich wieder einmal für G. v. Keußler ein. Das Oratorium „Jesus von Nazareth" ist ein großangelegtes Werk mit viel melodischer, naiv-lieblicher und pathetisch-tragischer Musik und kunstvoller Führung der Gesangs- und Instrumentalstimmen; aber es ist zu breit hingestreckt und zu monoton in der Vorherrschaft des phlegmatischen und des melancholischen Temperamentes. Sein Hauptfehler liegt darin, daß der erzählende Evangelientext nicht gesungen wird, sondern meist ein totes Kapital im Programmhefte bleibt. — In den volkstümlichen Konzerten, die eine kulturelle Mission erfüllen, gab uns Behr nicht nur unser täglich Brot, sondern auch etliches Besondere: Rachmaninoffs d moll-Konzert (in einer pianistisch farblosen Reproduktion durch Demetriescu), die Kleine Suite für Orchester von Andreae, eine als örtliche Neuheit bezeichnete Konzertouvertüre von Cherubini und Mahlers „Fünfte". — Auch das Schlesische Streichquartett, dem sich zuweilen Dohrn als Pianist gesellt, brachte manches Besondere, z. B. das feinsinnige Streichquartett von Debussy, das ihm wesensverwandte F dur-Quartett von Ravel und das Op. 29 von Adolf Busch. Der Geiger Busch ist zweifellos viel größer als der Komponist. Das Breslauer Hennig-Quartett gibt neuerdings mehrere Konzerte; schon das erste machte einen sehr günstigen Eindruck. Das Trio unserer Pianistin Hirsch-Kauffmann mit den Dresdner Künstlern Bärtich und Wille zog diesmal den Leipziger Bratscher Unkenstein hinzu und führte Klavierquartette auf. Dabei lernte man H. Gals B dur-Quartett kennen, das sich nur selten in die Vogelperspektive der „Heiligen Ente" erhebt. Das Busch- und das Klingler-Quartett waren wie immer starke Anziehungskräfte. — Die Klavierkunst war durch Lamond (der ehemals größer wirkte), die Kolessa und Horowitz, die Violinkunst durch Kreisler, Marteau und Prihoda vertreten. Die Onegin und die Giannini hatten die üblichen Erfolge beim Publikum; die Gerhardt begab sich auf Schuberts „Winterreise". Ihr vortrefflicher Winterreisebegleiter war Bos, der auch an Wüllners erlebnisreichem Liederabend mitwirkte. Als große Vortragskünstlerin erwies sich wieder die Mysz-Gmeiner, als eine von der Berliner Kritik überschätzte Sängerin die „junge japanische Nachtigall" (!) Yuasa. Frau Olden (Gesang) und Kapellmeister Mehlich, noch in der vorigen Spielzeit Mitglieder unseres Stadttheaters, brachten sich nur in gute Erinnerung. In der Breslauerin H. Glückmann lernte ich eine gutbegabte Sängerin kennen. Die längst als reife Künstlerin bekannte Breslauer Sopranistin Dankewitz trug Lieder von fünf Schlesiern der Gegenwart vor. Auf das Hervortreten schlesischer Kunst und hiesiger Künstler muß ich als Breslauer Chronist mit Nachdruck hinweisen. Dr. *Paul Riesenfeld.*

*

Gera. Unser ganzes Musikleben konzentriert sich in und um die Veranstaltungen des Reußischen Theaters, der Reußischen Kapelle und des Musikalischen Vereins. Dank der großen Aufopferung des fürstlichen Hauses ist es möglich, daß diese Institute auf einer Höhe gehalten werden können, die man für gewöhnlich in einer Stadt von noch nicht 100 000 Einwohnern anzutreffen nicht gewöhnt ist. Vorwärtsdrängend, nicht zuletzt durch die Bestrebungen des kunstsinnigen Erbprinzen, stellt sich das Theater in den Dienst sowohl der Wiedererweckung älterer historischer Musik, als es auch tatkräftig für die lebenden Komponisten eintritt. Stehen doch als Leiter an der Spitze der Oper Generalmusikdirektor Dr. Ralph Meyer und der temperamentvolle Al. Mich. Szenkar, die Konzerte führt der schon genugsam bekannte Prof. Heinrich Laber. Ihnen beigesellt ist für die Spielleitung Hanns Schulz-Dornburg, dessen geschickte Regie in den neusten Bahnen wandelt, wie auch Hans Blankes Bühnenbilder den modernsten Anforderungen gerecht zu werden sucht. — Der „Oberon", als Weber-Feier gedacht, erzielte in der Bearbeitung von Gustav Mahler große Wirkung. In dieser Oper glückten dem neuen Bewegungschor lebenschaffende, bezaubernde Bilder. Boieldieus „Weiße Dame" und Joh. Strauß' Operette „Eine Nacht in Venedig" in W. Korngolds Einrichtung trafen den leichten Stil gut. Händels „Xerxes" (Neugestaltung von Oskar Hagen) verdankte seine freudige Aufnahme der gut geschlossenen Einheit von Musik und Darstellung. Die letzten Opern brachten merkwürdigerweise nur Ausländer: den Italiener Puccini mit seinen „Bohème", „Samson und Dalila" des Franzosen Saint-Saëns und die spanische Oper „Ein kurzes Leben" von Manuel de Falla als deutsche Uraufführung. Unter den jetzt aufkommenden außerdeutschen Komponisten ist wohl der 50jährige Spanier Manuel de Falla mit Recht einer der Bevorzugten. Ist er durch seine Balletts, Klavierstücke und Lieder schon bekannt, so lernte man ihn in seiner Oper „La vida breve" (ein kurzes Leben) auch von dieser Seite kennen. Diese national-impressionistische Musik, die sich vom Realen zum Idealen erhebt, wird sich ihren Weg bahnen. Ein einfaches „Spiel", keine sich steigernde Handlung mit dramatischen Gegensätzen: Ein reicher Spanier kostet noch einmal leichtfertig die Liebe einer Armen aus, um am nächsten Tage ein ihm gleichstehendes Mädchen zu heiraten. Auf der Hochzeit macht die Betrogene dem Frivolen Vorwürfe, und als dieser ihre Bekanntschaft leugnet, bricht sie tot zusammen. Gerade diese Schwäche der epischen Breite des Textbuches von C. F. Shaw gab dem Musiker Gelegenheit, seinen überreichen Melodienfluß fast ohne Unterbrechung durch dramatische Akzente breit dahinströmen zu lassen. Vor zwanzig Jahren geschrieben, trägt die Oper schon ganz das Stofflose, ist sie schon durch und durch von dem allem Sinnlichen entkleideten französischen Impressionismus beherrscht, nur ganz Stimmung in dem de Falla eigenen düsteren herben Kolorit. Die Oper wäre durchweg als Sinfonie zu bezeichnen, würde nicht der zweite Akt durch echt spanische Rhythmen, einige dramatische Effekte, die deutlich durch den um die Jahrhundertwende herrschenden Verismus unterstrichen sind, sowie durch spanische Volkstänze aufgehellt und belebt. Durchsichtigkeit, Zartheit und ausgesuchte Feinheiten sind die Kennzeichen des Orchestersatzes. Kapellmeister A. M. Szenkar verhalf durch eine Glanzleistung seiner Dirigierkunst der Oper zu einem durchschlagenden Erfolg. Während die äußerst geschickte Spielleitung H. Schulz-Dornburgs über die Leere der Handlung hinwegtäuschte, vertieften die ganz aus der Partitur herausgeholten Bühnenbilder von Hans Blanke die tragische Stimmung ins allgemein Menschliche. — In den drei Sinfoniekonzerten der Reußischen Kapelle hörten wir neben R. Strauß' „Don Quichote" die IV. (tragische) Sinfonie Schuberts, Beethovens Tripelkonzert für Violine, Violoncello und Klavier (Konzertmeister Blümle, Herrmann, dritter Kapellmeister Zosel) mit Orchesterbegleitung und den frappierenden „Feuervogel" von J. Strawinsky. Das meiste Interesse erregte das zweite Konzert mit seinen außer Verdi nur lebenden Komponisten und seinen zwei Ur- und zwei deutschen Erstaufführungen. Während das Klavierkonzert von H. Ambrosius und drei Gesänge mit Orchester des in Gera geborenen Fritz Herrmann starke Wirkung hinterließen, fesselten sofort die beiden Italiener Ezio Carabella in einem Andante mit Variationen und Verdi in der Ballettmusik zu „Othello" durch ihre melodiöse Instrumentation. Als vierter Lebender gesellte sich zu ihnen der Russe Karol Szymanowski mit einer Ouvertüre. — Während sich im ersten Konzert des Musikalischen Vereins Amalie Merz-Tunner aus München schnell die Herzen aller ersang durch Bachs Solokantate „Jauchzt Gott in allen Landen" und Beethovens „Ah perfido", lauschte man tief verinnerlicht im zweiten gern dem Leipziger Gewandhausquartett Wollgandt, Wolschke, Herrmann und Münch-Holland (Mozart, Brahms, Reger). — Aus der Flut der andern Konzerte stachen hervor zwei Beethoven-Klavierabende von seinem jetzt besten Interpreten Lamond und dem heimischen Kirchenchordirektor E. Hientzsch. Der Bach-Verein brachte eine gute Aufführung der Reformationskantate von Bach und durch den Lehrergesangverein wurde uns die Kenntnis einiger modernen Chöre vermittelt, so „Sturmesmythe" von A. Epp, „Nachtfeier" von Kienzl und L. Gellers „Mahnung".

Fritz Grunert.

*

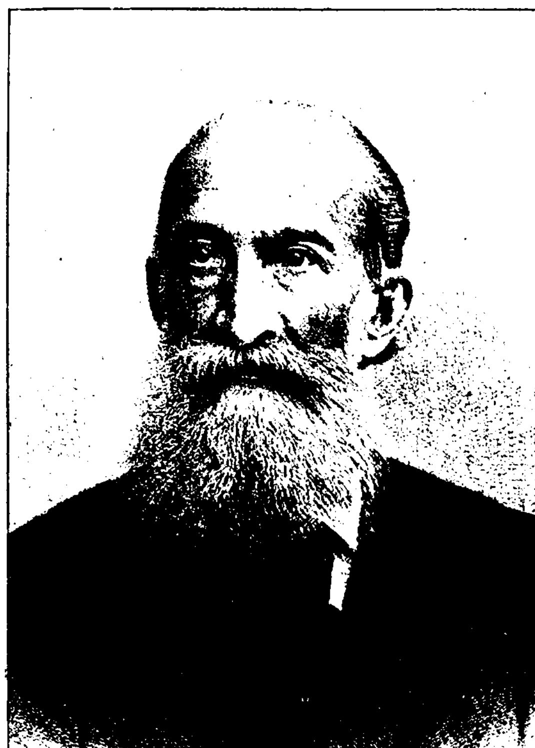
Hamburg. Am Ende der ersten Winterhälfte angelangt, zeigt sich rückblickend das absolute Uebergewicht des Konzertanten im Verhältnis zur Oper. Hier waren durch äußere Hindernisse nach erfolgtem Umbau die Spielplanmöglichkeiten beschränkt. Erst jetzt konnte, nach endgültiger Inangriffnahme der neuen bühnentechnischen Einrichtungen mit der Neuinszenierung des „Rheingold" sozusagen das volle, ganze Werk in allen Funktionen vorgeführt werden. Und erst jetzt ist es am Platze, über Akustisches, Bühnentechnisches, Szenisches, gleichwie über die Spielkräfte Entscheidendes zu sagen, wenn sich dazu Gelegenheit bei entsprechenden Neuaufführungen bietet. Hamburg hat ein Bühnenhaus von imponierenden Raumverhältnissen und für dieses ein Ensemble

von höchster musikalischer Leistungsfähigkeit. Was von Verbindungskräften im Bühnentechnischen und Szenischen geleistet wird, ist durchaus ebenbürtig. Unter Intendant Sachse, der mit imponierender Unerschütterlichkeit die Angriffe der letzten Zeit trug, scheint eine Epoche von einheitlicher und theatergeschichtlich bemerkenswerter Stilqualität begonnen zu haben, in deren Verfolg Schwankungen wohl nicht ausbleiben werden, die aber einem Leistungsganzen zuzustreben scheint, für das man in Deutschland Auge und Ohr wird wachhalten müssen. — Im Konzertleben sind als einzige auswärtige Dirigenten Furtwängler und Brecher regelmäßig erschienen, im übrigen waren Dr. Muck und Eugen Papst die Träger der orchestralen Ereignisse. Als solche dürfen vor allem gelten Mahlers Zweite mit der Krone der Altistinnen Sabine Kalter und Lotte Leonard unter Papst, die Rehabilitierung Gerhard von Keußlers in der Philharmonie, allwo er auf Mucks Anlaß seine neue d moll-Sinfonie dirigierte, und die Beachtung des Klavierkonzerts von Respighi wiederum bei Papst und mit Dorothea Braus am Instrument. Respighis in den Maßen anfechtbares, mit dem hartnäckigen Festhalten an vordualistischen Leitergebieten für seine Instrumentalbestimmung klanglich fast unerträgliches Werk imponierte trotzdem durch die Ballung gewaltiger Massen; doch erscheint der Solopart wie aufgepfropft, ohne jedes Verhältnis zu dem wild sinfonischen Gebaren des Ganzen hin und wieder dem Spielerisch-Virtuosen zugewandt und vor allem für die Ueberzeugungskraft nicht ausreichend, die aus der völlig vokal eingestellten Thematik sich ergeben sollte. Busonis Konzert mit Männerchor taucht dem Zuhörer als Lösung für diesen Zwiespalt auf. Das junge Fräulein Braus ritt den Part wie ein edles Vollblut — fabelhaft schon als geistige Leistung. Dr. von Keußler stellt sein sinfonisches Neuwerk ohne jeden programmatischen Zusatz vor den Hörer — doch trägt dies würdevoll einheitliche und innerhalb der tonalen Sprache als eines der wirklich bedeutsamen einzureihende Werk die unverkennbaren Merkmale des dichterischen Vorwurfs. Die Orgel als Trösterin zuerst, späterhin mit aller Macht des Prophetischen verrät uns das Vorhandensein solchen Vorwurfs; ihrem Klangumkreis ist auch der ergreifende Schluß zu danken, der in der Geschichte der großen Sinfonien seinesgleichen nicht hat mit seinem Aufgehen im Sphärenhaften. Wie hier am Schluß Harfe und Streicher eigentlich nur noch den Widerschein des Klanglichen geben, das ist von beseligender Wirkung. Dr. von Keußler ist hier vom Oratoriengebiet einen Schritt seitab geraten, aber die ethische Grundeinstellung würde die Urheberschaft sogleich verraten — was durchaus positiv gemeint ist. Keine kirchliche Sinfonie, aber eine, die den Erbauungsgedanken enthält!

Weiss-Mann.

*

Karlsruhe. Mit der neuen Spielzeit zeigte das Badische Landestheater ein total verändertes Gesicht. Der feine, vielleicht allzufeine Intendant Robert Volkner, dessen überzeugungstreues Eintreten für die Kunst und nur die Kunst sich mit einer großen praktischen Erfahrung in schöner Weise gepaart hatte, war still und ganz nach seiner nicht lauten Art aus dem Verband des Theaters geschieden. An seine Stelle rückte Dr. Hans Waag, der Intendant der Baden-Badener Kurhausbühne, ohne sich bis heute weder nach der einen, noch nach der andern Seite hin auffallend benommen zu haben; ergo — scheint er der richtige Mann zu sein. Die Oper, im schönsten Aufblühen unter Ferdinand Wagners genialer Führung begriffen, wurde durch seinen plötzlichen Tod zur Waise. In kürzester Frist mußte ein neuer Vater bestellt werden. Umgehend sollen nahezu hundert Bewerbungen eingetroffen sein. Zum Probespiel wurde nur ein Einziger eingeladen, und zwar nach Baden-Baden. Das Engagement wurde vollzogen, ohne daß das Karlsruher Publikum Gelegenheit hatte, den neuen Mann kennen zu lernen. Er hieß Joseph Krips, kam vom Stadttheater in Dortmund und ist im Verhältnis zu dem verantwortungsvollen Posten, auf welchem er sich zu behaupten wissen muß, ein sehr junger Mann. Aber — er bewährt sich. Er ist nicht das Ingenium wie ein Ferdinand Wagner, allein er ist ein guter Musiker, der sein Handwerk aufs fürtrefflichste versteht, der Kultur besitzt und der mit Klarheit und Verstand gestaltet. Die Gefühls- und Temperamentseite, die kommen allerdings etwas zu kurz. Die Neueinstudierungen von Zauberflöte, Carmen, Aida, Holländer boten viel Gutes und Schönes, nicht immer Gleichwertiges. Hervorragend war sein Barbier von Sevilla. Die Erstaufführungen überläßt er seinem Kollegen Dr. Heinz Knöll. Da gab es zunächst eine musikalisch recht gute, szenisch wenig glückliche (Dr. Crohé) Aufführung der „Königin von Saba". Es ist verwunderlich, daß diese Oper großen Stils jetzt erst auf unserer Bühne erscheint, noch verwunderlicher, daß man sie überhaupt heute noch erscheinen läßt. Denn, seien wir ehrlich, trotz ihrem vorzüglichen dramatischen Aufbau, trotz ihrer großen musikalischen Schönheiten im einzelnen hat sie sich selbst überlebt. Die Kost der allzu süßen Melodik mundet heute nicht mehr. Vergeblich alles Sicheinsetzen vom Dirigentenpult aus, vergeblich der Pomp der Kostüme, vergeblich die hervorragende Verkörperung der Hauptrollen durch Wilhelm Nentwig, Hedy Iracema-Brügelmann, Rudolf Weyrauch und Else Blank, — die Oper verschwand nach ganz kurzer Zeit vom Spielplan. Die zweite Novität bestand in der Oper „Jenufa" von Leos Janáček, ein reifes, formvollendetes Werk, das sich dem Besten unserer modernen Opernerzeugnisse an die Seite stellen kann. Um die Titelrolle machte sich die Altistin Magda Strack verdient, obwohl ihr die Partie stimmlich zu hoch lag. Eine Glanzleistung war die Küsterin Hedy Iracema-Brügelmanns. Robert Butz und Theo Strack verkörperten die männlichen Hauptrollen auf gelungene Weise. — Um die beiden Grundpfeiler des Konzertlebens, die Sinfoniekonzerte des Landestheaters und die Kammermusikkonzerte der Konzertdirektion Kurt Neufeldt, rankte sich einiges mehr oder minder Bedeutende. Joseph Krips überraschte durch eine sehr präzise Wiedergabe der achten Bruckner-Sinfonie und eine von starkem Schwung getragene der Pathétique von Tschaikowsky. Unter seiner subtilen Leitung spielte Elly Ney in glücklichem Gemisch von Abgeklärtheit und Temperament unvergleichlich schön das d moll-Konzert von Brahms. Bruckner hörte man nochmals, und zwar die Vierte, unter Paul v. Klenau eindringlicher Direktion. Außerdem seinen „Jahrmarkt in London" und Hans Gals Ouvertüre zu einem Puppenspiel, beides hübsche, erfinderisch wenig belangvolle, aber angenehme Orchesterstücke. In den Volks-Sinfoniekonzerten kommt nur Beethoven zu Wort; als Besonderheit wurde unter Dr. Knölls Leitung das nicht gerade faszinierende, doch edel geformte Tripelkonzert für Klavier, Violine und Cello aufgeführt, dessen Solopartien von den Herren Schelb, Voigt und Trautvetter interpretiert wurden. Der Bach-Verein, von Franz Philipp angeführt, brachte eine wohlgelungene Wiedergabe von Schu-



Salomon Jadassohn
(Text s. unter Gedenktage S. 199)

manns „Paradies und Peri" heraus und erfreute durch einen sehr stimmungsvollen Bach-Kantatenabend. Zu erwähnen ist ein ebenso wertvolles als interessantes Konzert des Lehrergesangvereins, der von Dr. Heinz Knöll dirigiert, eine Reihe edler Chormusik von Palestrina bis Reger in vollendeter Weise zu Gehör brachte. Im Zyklus der Neufeldtschen Kammermusikkonzerte wetteiferten die Quartette Wendling, Busch, Rosé mit klassisch-romantischem Programm. Busch brachte das Erlebnis: das Es dur-Quartett von Reger. Die heuer zum erstenmal sich betätigende „Arbeitsgemeinschaft für Neue Musik", eine Sektion der sehr rührigen „Gesellschaft für geistigen Aufbau", kam mit drei Konzerten mit ganz modernem Programm heraus. Das Mannheimer Kergl-Quartett, offenbar ganz auf moderne Musik eingestellt, vermittelte im ersten Konzert ein künstlerisch sehr überlegenes, mit Einfällen gesegnetes Quartett Op. 28 von Ernst Toch, von dessen Schüler Nikolai Lopatnikoff ein noch in den einzelnen Sätzen ungleichwertiges Quartett, das jedoch ein hervorstechend schönes, verheißungsvolles Andante aufweist und ein zweisätziges Werk (Gesang, südslawischer Tanz) von Josip Slavensky, voll starker Melodiekraft, nur beeinträchtigt durch allzu große Langatmigkeit. Für Kammerorchester erschienen im Rahmen des zweiten Abends Werke von Krenek, Kurt Weill und Tscherepnin. Die sinfonische Musik für neun Soloinstrumente von Ernst Krenek zeugt von einem gewaltigen Ringen ihres Schöpfers. Die Wurzeln des seelischen Gehalts sind tief geschlagen, die Wege der Rhythmik und Harmonik sind oft sonderbar und verschlungen; einzelne Stellen, so der Eingang des langsamen Satzes, sind groß und absolut schön. Auf jeden Fall ist diese Musik grundehrlich und selbstlos dazu, denn sie scheint viel eher eine Brücke zu Kommendem schlagen zu wollen, denn sich selber zu dienen. Alexander Tscherapnins Kammerkonzert für Flöte und Violine mit Begleitung eines kleinen Orchesters ist eine fertige Angelegenheit, flott, witzig, mit großem Können geschrieben, streift es mit einem kleinen Flügelschlag das Feld der Unterhaltungsmusik. An Herbheit und Strenge lassen die sieben mittelalterlichen Gedichte, „Frauentanz" betitelt, für Sopran mit Begleitung von vier Blasinstrumenten und Viola von Kurt Weill nichts zu wünschen übrig. Die arme Singstimme wird geradezu in dem Wettkampf mit den bizarren Melodieverrenkungen der Instrumente vergewaltigt. Bewundernswert hatte sich Tilly Blättermann in den Geist dieser sicherlich nicht ganz uninteressanten Schöpfungen eingelebt und sang sie mit so viel Wohllaut, als die Komposition zuzulassen vermag. Der kleine Instrumentalkörper war von den ersten Kräften des Badischen Landestheaters gestellt und wurde von Dr. Hans Curjel mit Geschick und Verständnis dirigiert. Die dritte Veranstaltung hatte die Form eines Liederabends, in welchem die sich sehr für Neues einsetzende Konzertsängerin Elisabeth Friedberg französische und engliche neuzeitliche Lieder mit vollständigem Aufgehen in ihrer Aufgabe vortrug. Das Ergebnis bestand in einem Sieg der französischen Musik über die englische. Ueber Debussy ist unnötig zu diskutieren. Darius Milhaud besitzt trotz seiner Verstiegenheiten Tiefe. Unter den Engländern Gustav Holst, Arnold Bax, Cyrill Scott, Josef Holbrooke, Arthur Bliß ragte der letztgenannte durch die besondere Farbe seines natürlichen Humors hervor. Zwischen den Liedern spielte Georg Valentin Panzer mit Nikolai Lopatnikoff eine Bratschensonate von Arthur Honegger, ein Werk von Größe und Bedeutung. Unter den wenigen Solistenkonzerten ragten der Beethoven-Abend Edwin Fischers und der Liederabend von Kammersänger J. Raatz-Brockmann hervor. Originell war der Gedanke, an einem Abend die Bachschen Goldberg-Variationen zweimal hintereinander und weiter nichts zu spielen. Die Interpretinnen waren Nelly Fleischer-Vier und Gertrud Eyth. Ein nicht gewöhnliches Programm wickelten die Geigerin Else Linser und der Pianist Bruno Mayschhofer ab; neben Arthur Kusterers frischer Suite und der gedankentiefen e moll-Sonate von Reger brachten sie für Karlsruhe als Erstaufführung die A dur-Sonate von Josef Marx.

Margarete Voigt-Schweikert.

*

München. (Uraufführungen.) Hans Pfitzners neues Werk „Lethe", dessen Uraufführung der Meister selbst in einem Konzert der Theatergemeinde leitete, hinterließ einem sehr großen Hörerkreis tiefsten Eindruck. Die Vertonung des schwermütigen, gleichbenannten Gedichtes von C. F. Meyer (für Bariton und Orchester) ist Bekenntnis aus letzten Seelengründen; eine jener Schöpfungen, in welchen Meisterschaft technischen Könnens, höchste Disziplin des Gestaltungsvermögens und verzehrende Gewalt intuitiven Erlebens zu zwingender und in ihrer menschlichen Schlichtheit erschütternder Einheit verschmolzen sind. — Erik Wildhagen (Bariton), der zuvor auch schon Pfitzners Orchestergesänge „An den Mond" und „Willkommen und Abschied" trefflich gesungen hatte, ward dem Werk als Sänger wie Gestalter durchaus gerecht, und auch das Konzertvereins-Orchester — mit dem Pfitzner zuvor je eine Sinfonie Haydns und Mozarts ganz bezaubernd musiziert hatte — stand bei der Uraufführung unter fühlbarem Banne des Meisters und seiner Schöpfung. — Tags darauf bot H. Sachse in einem eigenen Abend neben schon bekannter Lyrik eine Reihe von Uraufführungen. Anna Erler-Schnaudt hob — vom Komponisten schön begleitet — mit Einsatz ihrer ganzen nachschöpferischen Intensität neun Lieder aus der Taufe, deren musikalischer Grundeinfall fast durchweg fruchtbar aus der Keim-Idee des Gedichtes hervorgewachsen und in konsequenter Formgebung ausgebaut ist, während der Komponist für Stimmungs- oder Gedankenmodulationen innerhalb der Gedichte häufig nicht die gleich treffsichere musikalische Auslegung findet. — Ein vom Münchner Streichquartett und Schmid-Lindner uraufgeführtes Klavierquintett Op. 28 in fis moll zeugt in seiner formalen Straffheit entschieden von sehr beachtlichem Formvermögen, führt jedoch — außer etwa in dem düster gehaltenen Mittelsatz (Adagio) — zu wenig an tieferer gedanklicher Thematik ins Feld und hinterließ daher trotz vorzüglicher Wiedergabe keinen wirklich nachhaltigen Eindruck. — Die allerjüngste Uraufführung aber brachten die Staatsbühnen im Residenztheater heraus: Die „Bergkönigin", ein Weihnachtsmärchen von Franziska Rodenstock mit Musik von Jos. Haas. Um dieser reizenden und originellen Musik willen möchte man dem kleinen dreiaktigen Stück gern eine längere Lebensdauer wünschen, als ihm vermutlich beschieden sein dürfte, denn Haas hat es ganz famos verstanden in seinen Aktvorspielen wie in melodramatischer Untermalung des Textes (alles hinter der Bühne gespielt) modern — oft sogar verblüffend modern — zu musizieren und doch im burlesk-humoristischen Einfall, wie in der ernsten Stimmung den Märchenton durchaus zu wahren. Das Märchen selbst ist im (etwas christlich-pädagogisch angehauchten) Grundgedanken — die böse Bergkönigin wird durch eines armen Kindes Glauben an ihre Gutheit vom Menschenhaß zur christlichen Liebe umgewandelt — ganz gut „erdacht", läßt aber im Aufbau der Handlung und in den meisten Situationseinfällen keine wesentliche schöpferische Begabung erkennen. Die Aufführung, für die sich M. Nadler (Inszenierung), A. Linnebach und W. Schröter (Bühnenbild) und Fr. Hallasch (musikalische Leitung) einsetzten, war sorgsam vorbereitet, gelang sehr hübsch und löste lebhaften Beifall aus, dem Textdichterin und Komponist selbst dankten.

(Oper und Konzerte.) Die Münchner Staatsoper beging den Jahresanfang mit dem völlig erneuerten „Lohengrin". Man hatte von Grund auf gearbeitet. Pasetti mit durchgreifender und sehr glücklicher Erneuerung der Bühnenbilder, Hofmüller mit einer Inszenierung, die stark auf die von Pasetti geschaffene Bildwirkung eingestellt ist und vor allem auch den Chor als lebendiges Volksganzes herausarbeitet, aus dessen Mitte das Drama emporwächst. Knappertsbusch gab musikalisch nicht nur Revisionsergebnisse, sondern zog die großen Linien schwungvoll, baute die dramatischen Steigerungen in großem Bogen auf, wenn auch mit einer gewissen lyrischen Grundeinstellung, die vielleicht mitbedingt sein mochte durch die gesanglich prachtvolle, aber etwas weiche Lohengrin-Gestalt Fr. Kraußens. Ganz aus einem Guß wirkte E. Feuges Elsa, W. Rodes kerniger Telramund, sowie der König B. Sternecks, während man sich die Ortrud doch noch dämonisch zwingender wünschen möchte, als sie von der hervorragend singenden Elisabeth Ohms gegeben wurde. — In den Konzertsälen gab es vor dem Einsetzen der obligaten Weihnachtsruhe vor allem auch Kompositionsabende mit neuen Werken, die freilich bei guter Durchschnittsqualität alle nicht überwältigten. — Emmy Krüger und H. H. Nissen (Baß) setzten sich hingebend und mit ganz herrlichem Singen für eine Reihe von Liedern von A. Vogl ein, die in ihrer ungekünstelten Art zwar sympathisch berühren, aber keineswegs ins Reich bedeutender lyrischer Intuition führen. — K. Gerstberger brachte an neuen Kompositionen dreistimmige Kinderlieder und ebensolche Frauenchöre Op. 7 und 8 (gesungen vom Domchor), eine kanonische

Streichtriosuite Op. 10, ein Streichquartett c moll Op. 15 (Berber-Quartett) und eine Kammerkantate Op. 12 über fünf Marienlieder aus dem „Wunderhorn" für zwei Soprane (Rosl Baumann und Gisela Derpsch), zwei Flöten und Klarinette (die Herren Schellhorn, Zwengauer und Walch) zur Uraufführung; Werke, die fast durchweg abseits von modernen Tendenzen bei ungewöhnlichem Können eine sehr sorgfältige, kunstvoll polyphone Diktion pflegen und in ausgesprochen plastisch-eingängiger Themenbildung wurzeln, ohne durch zwingende Schöpferkraft zu packen. — Eine Violinsonate von K. Bleyle, die der treffliche Geiger K. Thomann mit W. Ruoff in seinem gelungenen Sonatenabend uraufführte, fesselt den Hörer sofort durch ihre naive Frische des Musizierens, führt aber grundsätzlich nicht in irgendwelche verfänglichen Gedankentiefen. — Die letzten vorweihnachtlichen Sinfoniekonzerte verliefen ohne jede Programmsensation: Man feierte im Konzertverein wie in der Akademie W. v. Baußnerns 60. Geburtstag durch Aufführungen seiner fünften und siebenten, reichlich pomphaften und lauten Sinfonie; im Mittelpunkt eines Mozart-Abends unter Knappertsbusch stand entschieden E. Fischers Interpretation des d moll-Konzertes, und Hausegger ließ E. v. Dohnahny mit seinen sehr harmlosen Ruraliis Ungaricis zu Wort kommen. — Mit das stärkste Erlebnis der letzten Zeit war die Morgenaufführung der Holleschen Madrigalvereinigung aus Stuttgart, die außer Perlen der altdeutschen und italienischen Madrigalkunst modernste vier- bis achtstimmige Gesänge von F. Petyrek (drei frohe geistliche Madrigale), Schönberg („Friede auf Erden"), Hindemith (vier Madrigale) und als Uraufführung drei sehr hübsche, lustige a cappella-Chöre nach Goethe-Worten von E. Krenek bot. Es grenzt ans Wunderbare, was diese sechs Damen und vier Herren unter Holles schlichter Führung an Gestaltung, rhythmischer Präzision und vollkommener Ueberlegenheit gegenüber den halsbrecherischsten Intonationsschwierigkeiten leisten. Am wertvollsten erschienen von den modernen Sachen Hindemiths Madrigale, mit deren atonalen Rücksichtslosigkeiten der natürliche Wuchs des Einfalls versöhnt; sehr reizvoll auch vier als Dreingabe gespendete slovakische Volkslieder E. Bartóks. — Sehr Interessantes war in einigen Klavierabenden zu hören. Vor allem spielte Fr. Dorfmüller nach Beethoven ganz hervorragend die fünfte Sonate Skriabins, Bartóks Suite Op. 14 und Debussys „L'isle Joyeuse, während Kl. Arrau mit eminenter Verve die „Piano-Rag-Musik" Strawinskys hinsetzte und auch Theresa Diehn-Slottko wie Elly Ney in ihre Programme Komponisten der Gegenwart (darunter Prokofieff, Bartók, de Lima-Vianna u. a.) aufgenommen hatten. Dr. *P.*

BESPRECHUNGEN

Bücher

Meyers Lexikon in 12 Bänden. Siebente, völlig neu bearbeitete Auflage. Ueber 160 000 Artikel und Verweisungen auf etwa 20 000 Spalten Text mit rund 5000 Abbildungen, Karten und Plänen im Text; dazu etwa 610 besondere Bildertafeln (darunter 96 farbige) und 140 Kartenbeilagen, 40 Stadtpläne, sowie 200 Text- und statistische Uebersichten. Band 5 in Halbleder gebunden 30 Mk. Verlag des Bibliographischen Instituts in Leipzig.

Bei Anzeige des soeben ausgegebenen, die Stichwörter „Germanium" bis „Hornbaum" umfassenden 5. Bandes von Meyers Lexikon sei mit Befriedigung die Pünktlichkeit und Regelmäßigkeit festgestellt, mit der die Bände vom Verlag herausgebracht werden. Was in ihnen an Wissen aufgespeichert ist und wissensdurstigen Seelen in klargefaßten, das Wesentliche erschöpfenden Artikeln dargeboten wird, kann nur der ermessen, der die Bände dieses höchsten Anforderungen gerecht werdenden Nachschlagewerkes dauernd zu Rate zieht. Wer Stichproben macht, wird kaum je enttäuscht werden. Viel Neues finden wir, um nur einige anzuführen, bei den Stichwörtern Geschäftsaufsicht, Gewerkschaften, Graphologie, Grenznutzenschule, Homöopathie, Hängebahnen, Hochschulwesen, Weibliche Handarbeiten, Heringe, Holz, Hebemagnete, Holzbearbeitung. Wie den Großen im Reiche der Künste und Wissenschaften der ihnen zukommende breite Raum eingeräumt ist, so ist auch kein wichtiger Vertreter der Modernen vergessen. Wer technische oder naturwissenschaftliche Interessen hat, wird gleichfalls reichlich umfangreiches und vielseitiges Material in dem Bande aufgespeichert finden. Groß ist die Zahl der den Text erläuternden, lehrreichen Abbildungen. An schwarzen Tafeln und illustrierten Beilagen enthält der Band 53, dazu kommen noch 14 Karten und Pläne und die 4 prächtigen Farbentafeln „Giftpflanzen", „Kunstgläser", „Heidelandschaften" und „Hochzeitskleider". Alles in allem: der neueste Band des Meyer verdient höchste Anerkennung. Möchte das Werk immer mehr Verbreitung finden!

*

Peter Cornelius: Eine Biographie von Carl Maria Cornelius. Gustav Bosse, Verlag, Regensburg 1926.

Aus der Feder des Sohnes erhalten wir hier eine eingehende Lebensbeschreibung des Dichter-Musikers Peter Cornelius, wohl des feinfühligsten, zartesten und sympathischsten Künstlers aus dem großen Kreis der spätromantischen Zeit und der Wagner-Gemeinde. Man bekommt interessante Einblicke in die Reihe der väterlichen Vorfahren, in der das Künstlerhandwerk (Maler und Schauspieler) vorherrscht. Auf Grund von Tagebüchern gibt es viele Einzelheiten über die Schuljahre in Mainz und die folgenden Wanderjahre. Manches liest sich wie ein Roman: Wie seltsam die Gestalten im Hause des „großen Oehm" Peter von Cornelius in Berlin, wie bezaubernd die Liebschaften Peters, der, zartbesaitet, eigentlich immer entflammt war. Ein besonders anziehendes und rührendes Kapitel ist da die (von banausischen Eltern zerstörte) Liebe zu Lina Arndts. Einen breiten Raum nimmt naturgemäß das Lisztsche Weimar ein; in lebensvoller Darstellung ziehen Liszt und die Fürstin Wittgenstein, Wagner, Berlioz, Bülow, Joachim und viele andere an uns vorüber, unverklärt, ungeschminkt und deshalb um so wahrhaftiger. So geht es dann auch mit den Menschen, mit denen Cornelius in Wien und München zusammentrifft: mit Hebbel, Hofmann v. Fallersleben, Tausig, Brahms, Heyse, Porges und mit Cosima von Bülow. Da klingt vieles doch ganz anders, als man es bisher gehört hatte; besonders gilt das für das letzte große Kapitel: München, in dem Wagner und seine spätere Frau eine hervorragende Rolle spielen. (Nicht immer so edel und rosig, wie es Bayreuth der Welt kundgetan hat.) — Das Nachwort bringt niederschmetternde Mitteilungen über die Schicksale der Opernpartituren. Jeder glaubte, in ihnen herumpfuschen und sie im Stile Wagners „verbessern" zu können; wie verwirrt damals die Köpfe von Wagner waren, mag ein Ausspruch Felix Mottls beweisen: Cornelius „habe es eben damals nicht besser gekonnt, weil der Tristan noch nicht dagewesen sei, die Tristanpartitur bedinge eine *Ummodelung des Barbiers*" (!). Es ist verständlich, daß das Werk des Sohnes mehr eine Lebensbeschreibung als eine kritische Biographie geworden ist. Sein hoher Wert wird dadurch nicht herabgemindert. Der weite und klare (durchaus nicht unkritische) Blick des Verfassers verschafft uns ein treffliches Bild einer Zeit, die mit ihren Sorgen und Kämpfen schon Vergangenheit ist. — Die sorgfältige Ausstattung des Werkes mit zahlreichem Bildwerk bleibe nicht unerwähnt. *H. H.*

*

S. Eberhardt: Der Körper in Form und in Hemmung. C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung, München.

In dieser wahrhaft zeitgenössischen Erscheinung, die mit dem Geigenvibrato beginnt und bei Friedrich dem Großen endet, in diesem Buch, in welchem die Psychoanalytiker, aber auch die Mensendieck und Coué ihre Zensur erhalten, kunterbunt Künstler, Artisten, Sportgrößen und Geschichtshelden gleich werbenden Mannequins vorgeführt werden und geschickt ausgesuchte Zitate als Schwungmasse eingebaut sind, unternimmt der stilistisch sehr begabte Verfasser den Versuch, jede Höchstleistung oder Großtat aus einer von ihm „aufgedeckten" Gleichgewichtshaltung des Körpers abzuleiten. Ausdrucksbeschränkung und -hemmung führt er auf den Mangel jener Voraussetzung für die beseelte Handlung zurück. Zu diesem revolutionären Gedanken gibt es keine Kompromisse. Entweder man gibt Eberhardt recht und verläßt damit die wissenschaftliche Psychologie, oder man hat zu letzterer mehr Vertrauen und lehnt ab. Der Kern der Angelegenheit ist: daß nach Ausdruck verlangende seelische Triebkräfte den befreienden Weg zur Aussenwelt nicht finden. Diese tragischste aller irdischen Unfreiheiten, die des Menschen *gegen sich selbst*, zeigt schon der Alltag in Hülle und Fülle. Will man diesem Umstand wissenschaftlich näherkommen, so muß man vor

allem die *ungleichen Befunde* trennen. Nämlich, sobald der Ausdruckswille nach einer bestimmten Richtung geht, unterscheiden zwischen: den schon *anatomisch* Benachteiligten (dem Instrumentalisten mit ungünstiger Hand, dem Reiter mit langem Oberleib und kurzen Schenkeln etc.), weiters jenen, welche, immer im Hinblick auf eine bestimmte Auswirkungsform, *physiologische* Mängel aufweisen (z. B. verringerten Aktionsradius innerhalb gewisser Grenzstellungen, ungünstigen Muskel- oder Lagesinn etc.), endlich den rein *seelisch* Gehemmten, von welch letzteren es wiederum *viele* Spielarten mit *wechselnden* Symptomen und ursächlichen Zusammenhängen gibt. Die zünftige Wissenschaft äußert sich zu diesem Verlagertsein der Leitungsbahnen sehr bescheiden, sicher aber weiß sie anzugeben, daß dabei ebenfalls *konstitutionelle* Faktoren *entscheidend* mitsprechen. Bei künstlerischer Berufswahl sollte dies wohl bedacht werden, denn es wäre ein verhängnisvoller Trugschluß, anzunehmen, daß einsichtige Pädagogik hier mehr tun könnte, als verbessern. Den unproblematischen Zustand der Naturbegabung zu vermitteln, kann sie nicht. In eine weitere Kategorie wären noch jene Fälle einzubeziehen, wo verkehrte didaktische Maßnahmen oder Krankheit eine an sich gute Anlage gestört haben. Alle diese — ausgenommen den letzten Typ — *von Grund aus* Gehemmten faßt der Autor in den Begriff „die Indisponierten" zusammen, ohne andererseits darauf zu verzichten, gelegentlich auch wieder zum eigentlichen Wortsinn von „Dis- und Indisposition" zurückzukehren und Höchstausgestattete im Einfluß des naturgegebenen Schwankens ihrer Lebenskurve anzuführen. Diese Umnebelung mehrerer, scharf zu trennender Begriffe ist der schwache Punkt an der Arbeit, leider auch der Augpunkt, nach welchem hin die Perspektive des Aufbaues sich orientiert. Auf Einzelheiten einzugehen, ist unmöglich, aber wenigstens das eine muß gesagt werden: So, wie der *geborene* Meister seine matten Tage hat, so hat auch der *von Grund aus* Verriegelte *natürlicherweise* Höhentage, wo ihm alles besser gelingt, wo seine Funktionen gesteigert sind. Das mit einer unbewußt vorgenommenen Haltungsveränderung erklären zu wollen, ist viel zu *demutslos* gegenüber ähnlichen Vorgängen im Weltall, um richtig sein zu können. Zur Frage, ob und inwieweit eine federnde Gleichgewichtshaltung des Körpers das Gestaltungsvermögen unterstützt, so soll ein gewisser Einfluß gerne zugegeben werden. Nur ist er entsprechend der Auswirkungs*art* ungleichwertig zu veranschlagen. Beim Tanz vielleicht bestimmend, bei dem am Schreibtisch schöpferisch tätigen Künstler bloß ... gesundheitsdienlich. Daß die von Eberhardt erläuterte Haltung in letzterer Hinsicht nützlich sein kann, wird ebenfalls nicht bezweifelt, schon deswegen, weil ja, wie bekannt, die Zwerchfellbeherrschung auf den Sympathikuskomplex günstig einwirkt. Seinen Ausführungen zum Stützpunkt dienen weiters dem Verfasser die nicht seltenen Fälle, daß große Könner, hauptsächlich Virtuosen, oft plötzlich und für immer ihre Höhe einbüßen. Dazu wäre zu sagen: Wenn man den Faktor Gewohnheit in seiner einengenden Macht erkannt hat, ist es kaum anzunehmen, daß das tiefgepflügte Erinnerungsbild des *unzählige Male* wiederholten *vollkommenen* Bewegungsvorganges entschwunden oder getrübt sein soll. Die übliche, viel einfachere Erklärung erscheint auch als die glaubwürdigere. Hier kann von Indisposition gar nicht mehr die Rede sein, sondern es handelt sich um eine Abnützungserscheinung, manchmal um eine *vorzeitige*, aber kaum anders, als wie bei einer fein abgestimmten Maschine, welche nach einer Zeit hoher Beanspruchung versagt oder wenigstens an Präzision verliert. Gewiß, der eine bewahrt sich Sicherheit und Unmittelbarkeit bis ins späte Alter, wo der andere schon sehr früh abtreten muß, aber Problematik muß in solchem Geschehen liegen. Nur Tragik, erschütterndstes Menschenlos, schon mit der Geburt gegebene Ursachen, die der Abhilfe kaum zugänglich sind und oftmals Runen der Qual in junge Gesichter legen. Ja, auch die Physiognomie, die Geste, die Haltung sind Wirkungen und *nicht erste Ursachen*. Im Abglanz des Erfolges strafft sich der Körper, leuchtet der Blick, nehmen die Gesichtszüge den Ausdruck des Sieghaften an, während Enttäuschung, Zweifel und Zukunftsbangigkeit den Nacken beugen, den Rücken krümmen, das Auge trüben. Und sicher ertüchtigt das erstere zur nächsten Erprobung und macht das letztere zum nächsten Mißerfolg geeigneter. Aber das Erkennen von Wechselwirkungen ermächtigt noch nicht, den Kreislauf von beliebiger Stelle aus einzuschalten, wo jeder tiefere Blick ins menschliche Leben zur Bescheidenheit mahnt.

H. Seling.

Musikalien

Hermann Reutter, Op. 20: Sonate für Violine und Klavier. Verlag B. Schotts Söhne, Mainz.

H. Reutters Musik zeichnet sich durch die Kraft der Erfindung, durch überzeugende Gestaltung und durch logischen Aufbau aus. Letzterer ist besonders im ersten Satz ausgeprägt. Der zweite Satz mit seinem inbrünstigen Benedictus schöpft aus der Tiefe; der dritte und letzte, der improvisatorischen Charakter trägt, verleiht dem Werk einen drängenden, wirkungssicheren Abschluß. *Richard Greß.*

*

Fr. Moser, Op. 38: Trio für 2 Oboen und Englisch Horn (oder 2 Violinen und Viola). Verlag Bosworth & Co.

Fließend und gefällig, nicht eben tief gehend; homophon gehalten.

*

Fr. Karl Grimm, Op. 22: Kammermusikdichtung für Violine und Klavier mit einem Vorspruch und einem Epilog für Sprechstimme und Gesang. Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.

Ein ernst gerichtetes und hochstehendes Werk, das durchaus Qualität aufweist. Besonders erfreulich ist darin eine weitgesponnene melodische Linie, die sich durchs Ganze zieht.

R. Greß.

*

Willem Pijper: Sonata für Flöte und Klavier. Oxford University Press.

Alles an dieser Sonate trägt einen merkwürdig zarten, spielerisch hingehauchten Charakter; nicht zuletzt der ständig wechselnde Rhythmus, der die beiden Instrumente ständig gegeneinander schiebt. Die Flötenstimme an sich ist vorzüglich aus dem Charakter des Instrumentes herausgeschrieben; die Klavierstimme, die im allgemeinen zweistimmig gehalten ist, folgt einem akkordisch-harmonischen Prinzip, das allem und jeglichem Herkommen konsequent aus dem Wege geht. Bei mehrmaligem Spielen gewinnt man Freude an dem „Experiment". Diesen letzteren Ausdruck gebrauche ich deshalb, weil mich das Ganze außerordentlich kühl läßt und weil ich die Kraft und das Ueberzeugende vermisse, das andere gleich „modern-radikale" Komponisten eben doch zum Grundzug ihres musikalischen Wesens haben.

R. Greß.

KUNST UND KÜNSTLER

— Richard *Strauß* schreibt für den einarmigen Pianisten Paul Wittgenstein, dem er schon sein Parergon zur Sinfonia domestica gewidmet hat, ein neues Klavierkonzert; es sind sinfonische Etüden in Passacaglia-Form, die den Titel Panathenäenzug führen.

— Prof. Franz *Schmidt*, der seit eineinhalb Jahren als Direktor der Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst in Wien fungiert, hat krankheitshalber seine Demission eingegeben, sich jedoch bereit erklärt, weiterhin das Lehramt für Klavier und Komposition zu versehen.

— Der Hamburger Komponist Hermann *Erdlen* hat für seine „Passacaglia und Fuge" über ein Thema von Erwin Lendvai für großes Orchester, Op. 1, bei dem Internationalen Musikpreisausschreiben anläßlich der 150. Jahrfeier der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung in Philadelphia den Sinfoniepreis in Höhe von tausend Dollar zugeteilt erhalten.

— Bei dem vom Konservatorium der Musik *Klindworth-Scharwenka* veranstalteten *Preisspiel* um den von der Firma Julius Blüthner wie alljährlich gestifteten Flügel ging der Studierende des Konservatoriums Herbert *Pollack* (aus der Klasse des Prof. Mayer-Mahr) als Sieger hervor.

— Prof. Heinrich *Laber* brachte in Zwickau mit dem dortigen städt. Orchester die Wolfgang-Sinfonie von Johannes *Engelmann* zur Uraufführung.

— Der Kapellmeister des Prager Deutschen Theaters, Alexander *Zemlinski*, ist vom Herbst 1927 an für die Staatsoper am Platz der Republik in Berlin verpflichtet worden, wo er unter Klemperers Oberleitung eine erste Stellung einnehmen wird.

— Hugo *Herrmanns* neues Klaviertrio Op. 31 und a cappella-Chorliedsuite Op. 29 c für achtstimmigen Doppelmännerchor (Verlag Karl Hochstein, Heidelberg) gelangen in Reutlingen und Metzingen im März zur Uraufführung. Der Eisenacher

Frauenchor unter Leitung von C. Kuhn hat sein Minnespiel Op. 4 c nach W. v. d. Vogelweide für dreistimmigen Frauenchor und Harfe zur dortigen Erstaufführung im März angenommen.

— Hermann *Scherchen* wird in der Reihe der u. a. von Rich. Strauß und Bruno Walter geleiteten Londoner Konzerte am 3. Februar in der Albert-Hall eine Aufführung des auf 150 Künstler verstärkten Orchesters dirigieren. Scherchen wurde ferner eingeladen, in einem Extrakonzert die „Noces" von Strawinsky zur ersten englischen Aufführung zu bringen.

— Der dänische Komponist J. L. *Emborg* hatte in einem Abend in Paris mit Kammermusik- und Klavierwerken starken Erfolg.

— Im letzten Konzert des unter der Leitung von Robert *Laugs* stehenden Kasseler a cappella-Chores gelangten die vier Gradualien von *Bruckner*, die Marienlieder des Karlsruher Tonsetzers *Philipp* und die Summlieder „Auf den Wassern zu singen" von *Delius* zu mit größtem Beifall aufgenommener Aufführung.

— Ernst *Roters* wird Anfang Februar in Paris in einem Konzert des Orchestre Philharmonique de Paris unter Leitung des bekannten holländischen Dirigenten Evert Cornelis, der viele Jahre neben Mengelberg das Conzertgebouw-Orchester in Amsterdam dirigierte, in seinem Op. 3: Sinfonische Suite für Klavier und Orchester, als Solist mitwirken.

— Eugen *Papst* brachte im Rahmen seiner Sinfoniekonzerte *Schönbergs* Orchesterlieder Op. 8 mit dem Hamburger Tenoristen Franz Notholt zur erfolgreichen Erstaufführung.

— Lothar *Windspergers* große „Missa symphonica" für gemischten Chor, Soli, Orchester und Orgel wird am 2.—3. Februar in Düsseldorf unter Generalmusikdirektor Weisbach zur Uraufführung gelangen.

— Bruno *Walter* leitet im Juni die Mozart-Spiele an der Budapester Königlichen Oper.

— Dr. Roland *Tenschert* wurde als Bibliothekar und Dozent für musikhistorische Fächer an das Mozarteum in Salzburg berufen.

— In Weimar hat sich unter Führung von Prof. *Hinze-Reinhold* als Pianisten eine Trio-Vereinigung gebildet, welcher als Geiger Max *Strub* und als Cellist Walter *Schulz* angehören.

— Das neueste Werk von Kurt *Thomas*, eine „Passionsmusik nach dem Evangelisten Markus", a cappella, wird der Thomaskantor, Prof. Dr. Karl Straube mit dem Thomanerchor in Leipzig voraussichtlich Anfang März zur Uraufführung bringen. Die zweite Aufführung findet in Berlin durch den Staats- und Domchor (Prof. Rüdel) am 5. März 1927 statt. An dritter Stelle wird Generalmusikdirektor Fritz Stein in Kiel die Passion zur Aufführung bringen.

— Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien hat an Stelle ihres bisherigen Konzertdirektors Leopold Reichwein, welcher mit Ende dieses Spieljahres bei der Gesellschaft ausscheidet, den Staatsopernkapellmeister Robert *Heger* berufen, so daß die Konzerte der Gesellschaft künftig unter der Leitung der Konzertdirektoren Wilhelm Furtwängler und Robert Heger stehen werden.

— Grete *Nikisch* konnte in Mozarts „Figaro" (Susanne) ihr 1000. Auftreten in der *Dresdner* Staatsoper feiern. Mit der Rosenkavalier-Sophie begann sie ihre Tätigkeit am 1. September 1913. Seitdem ist die Künstlerin eine feste Stütze des Ensembles geblieben, deren starke Musikalität auch in den Sinfoniekonzerten des Instituts wiederholt zur Geltung kam.

— Der Opernregisseur am Württ. Landestheater in Stuttgart, Dr. Otto *Erhardt*, wurde von Fritz Busch in der gleichen Eigenschaft an die Dresdner Oper verpflichtet.

— In einer Weihnachtsfeier am Realgymnasium in Waldshut wurden neben alten Kompositionen eine Abendkantate von Karl *Kraft* und ein Hirtenspiel von G. *Rüdinger* zur erfolgreichen Aufführung gebracht.

— Margarete *Olden-Mehlich* brachte in Baden-Baden mit außergewöhnlichem Erfolg „Das Parzenlied" von Robert Kahn (für Altstimme und Orchester) zur Uraufführung.

— Valentin *Ludwig* (Berlin) verhalf an Stelle des im letzten Augenblick verunglückten Karl Erb dem abendfüllenden Werk „Werden" für Männerchor, Tenorsolo und Orchester von Gust. *Haug* zur erfolgreichen Erstaufführung in St. Gallen.

— Musikdirektor Karl *Hörmann* veranstaltete in Immenstadt einen erfolgreichen Kammermusikabend mit Werken Beethovens.

GEDENKTAGE

— Am 1. Februar ist der 25. Todestag von Salomon *Jadassohn*, dem bekannten Komponisten und Theorielehrer am Leipziger Konservatorium. Geboren am 13. August 1831 in Breslau, war er Schüler des Leipziger Konservatoriums und Liszts in Weimar. 1871 wurde er Lehrer für Theorie, Komposition und Instrumentation an der ersterwähnten Anstalt. 1887 wurde ihm der Titel eines Dr. h. c. von der Leipziger Universität verliehen. J. hinterließ eine Menge Werke, Orchester-, Kammermusik-, Chor- und Klavierwerke, die aber heute zum großen Teil vergessen sind. Große Verbreitung fanden seine theoretischen Unterrichtsbücher.

— Am 7. Februar wird der besonders durch sein Oratorium „Quo vadis" bekannt gewordene Komponist Felix *Nowowiejski* 50 Jahre alt.

— Auf den 7. Februar fällt der 50. Geburtstag des bekannten italienischen Violinvirtuosen Arrigo *Serato*.

— Am 7. Februar wird der Dirigent und Komponist Rich. *Wickenhaußer* in Wien 60 Jahre alt.

— Am 9. Februar 1777 wurde zu Kassel Johann Bernhard *Logier* geboren. Er ging frühzeitig nach England, wo er zuerst Militärkapellmeister, später Organist war. Weniger als durch seine Kompositionen machte sich L. seinerzeit bekannt durch die Erfindung des „Chiroplasten" (Handleiter) zur Verbesserung der Handhaltung beim Klavierspiel. Noch größeres Aufsehen machte seine Methode gemeinsamen Klavierunterrichts (Unisono-Spiel auf mehreren Klavieren). Er starb am 27. Juli 1846 zu Dublin.

TODESNACHRICHTEN

— In Bayreuth starb im Alter von 71 Jahren Houston Stewart *Chamberlain*. Geboren am 9. September 1855 zu Portsmouth als Sohn eines hohen Marineoffiziers, erhielt er seine Schulbildung in Versailles und am Cheltenham-College in London. Seiner schwachen Gesundheit halber verzichtete er auf den Militärdienst und studierte von 1879—81 Naturwissenschaft in Genf und daneben Musik bei Ad. Ruthardt. Schon vor dieser Zeit war ihm die Bedeutung deutschen Geistes und Wesens durch einen deutschen Theologen, der sein Lehrer in Montreux war, aufgegangen. Das entscheidende Ereignis in seinem Leben aber war die Bekanntschaft mit der Erscheinung Rich. Wagners, dessen „Parsifal" er 1882 zum erstenmal in Bayreuth hörte. 1885 siedelte er sich in Dresden an, 1889 in Wien, wo er Botanik und Philosophie studierte. 1908 verheiratete er sich nach getrennter erster Ehe mit R. Wagners Tochter Eva in Bayreuth, das seit dieser Zeit sein Wohnort blieb. Ch. erregte rasches Aufsehen durch seine Wagner-Aufsätze und -Schriften. 1896 erschien sein „Rich. Wagner", 1899 die „Grundlagen des 19. Jahrhunderts", worin seine Ansichten über die Bedeutung und Sendung des germanischen Menschen dargelegt wurden. Andere Werke sind „Worte Christi" (1901), 3 Bühnendichtungen (1902), Indoarische Weltanschauung (1904), „Imm. Kant" (1905), „Goethe" (1912), Lebenswege meines Denkens (1919), „Mensch und Gott" (1921) und „Herr Huckebeins Schädel" (1921). Ch. stand im Kriege ganz auf seiten Deutschlands, was ihn bekanntlich veranlaßte, seine englische Staatszugehörigkeit aufzugeben und im Jahr 1916 deutscher Staatsangehöriger zu werden. In den letzten Jahren seines Lebens war er durch ein schweres Nervenleiden gelähmt. Anläßlich seines 70. Geburtstages erschien eine Würdigung seiner Persönlichkeit im 1. Oktober-Heft 1926 der N. M.-Z. durch Dr. H. A. Grunsky.

— In Berlin starb, 67 Jahre alt, der bekannte Gesangspädagoge Prof. Dr. Max *Alfieri*.

— In Wien starb Joseph *Simon*, der ehemalige Besitzer des Theaters an der Wien, ein Schwager von Johann Strauß, 74 Jahre alt.

— In Berlin starb am 25. Dezember, 70 Jahre alt, der von seinen Schülern und Freunden außerordentlich geschätzte Gesangspädagoge Ivan *Wallberg*.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Die *österreichische Postverwaltung* wird aus Anlaß der Beethoven-Jahrhundertfeier im März 1927 künstlerisch ausgeführte *Beethoven-Postkarten* herausgeben. Diese Postkarten werden auf der Rückseite das Bildnis des Meisters, umrahmt von Darstellungen der bekanntesten Beethoven-Häuser, tragen. Der künstlerische Entwurf ist von Dr. Rudolf Junk.

— In *Halle a. S.* wird vom 7.—9. Juni 1927 der III. Kongreß für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft gehalten werden.

— Im Jahre 1927 werden in *Genf* und *Frankfurt a. M. internationale Musikausstellungen* abgehalten, über die bereits von beiden Städten Mitteilungen an die Oeffentlichkeit gegeben sind. Die Leitungen der beiden Ausstellungen haben sich mit dem Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer dahin verständigt, in der Festsetzung der Termine aufeinander Rücksicht zu nehmen und ihre Unternehmungen gegenseitig zu fördern. Danach wird die Ausstellung in Genf vom 28. April bis 22. Mai, die von Frankfurt a. M. vom 11. Juni bis 28. August 1927 stattfinden. Die Frankfurter Musikfachausstellung ist die IV. Ausstellung, die der Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer E. V. veranstaltet.

— Die Zeitschrift für moderne Musik „Melos" ging in den Verlag von B. Schotts Söhne in Mainz über.

— Eine Mussorgsky-Biographie von K. v. *Wolfurt* erschien bei der Deutschen Verlags-Anstalt.

— Der *Hans-Pfitzner-Verein* für deutsche Tonkunst veröffentlicht soeben in 2. Auflage das Verzeichnis sämtlicher erschienenen Werke von Hans Pfitzner mit einem Vorwort von Alexander Berrsche: „Hans Pfitzner und die absolute Musik" und einem Bildnis Pfitzners.

— Die erste Tagung für Privatmusikunterricht, veranstaltet vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin, den vereinigten musikpädagogischen Verbänden und der Stadt Dortmund, findet vom 21.—24. April 1927 in Dortmund statt.

Zu unserer Musikbeilage. Erich *Rhode* (Nürnberg) ist unseren Lesern durch seine Musikbriefe aus Nürnberg und seine Besprechungen in der N. M.-Z. kein Unbekannter mehr; es wird somit von Interesse sein, ihn hier als Komponisten des anmutigen Liedes „Maienblüten" kennen zu lernen. — Ueber Alfred *Pellegrini*, von dem das zweite Lied „Nun liegt die wunderstille Mondennacht" stammt, kam in der N. M.-Z. bereits Heft 9, Jahrg. 1921, ein Artikel. In Dresden geboren, erhielt er seine musikalische Ausbildung (Hauptfach: Violine) am Prager Konservatorium. Seinen Wohnsitz hat er in Dresden, von wo er ausgedehnte Kunst- und Vortragsreisen unternimmt.

Bezugsbedingungen

Vierteljährlich 6 Hefte mit Musik- u. Kunstbeilagen RM. 4.—. Einzelheft RM. —.80. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und die Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag einschl. Versandgebühr im Inland RM. 4.50, nach dem Ausland RM. 5.—. Postscheck-Rechnung Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart Nr. 2417.

*

Anzeigen-Preise

Die viergespaltene Nonpareille-Zeile RM. —.50. 1/1 Seite RM. 170.—, 1/2 Seite RM. 90.—, 1/4 Seite RM. 47.50, 1/8 Seite RM. 25.—, 1/16 Seite RM. 14.—. Bei Wiederholungen Rabatt.

Anzeigen-Annahme durch den Verlag

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

48. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1927 Heft 10

Casanova und der Tanz seiner Zeit

Von Dr. PAUL NETTL

Von den großen Memoiren-Schreibern des 18. Jahrhunderts ist Casanova deshalb der interessanteste, weil seine Aufzeichnungen das wahllos buntschillernde Bild einer heißempfindenden Zeit geben, die weit entfernt von der Verkehrsmittelhast unserer Tage die Welt noch groß und wunderbar fand und weil der Schreiber dieser Aufzeichnungen ein einziges Leitmotiv im Menschendasein erblickte, das Vergnügen und vor allem die erotische Lust. Und wenn auch neuere Forschungen, vor allem jene von Gugitz [1] einen großen Teil seiner Memoiren als Fälschung erkannt haben, so wird doch sein Lebensroman immer ein anziehendes Quellenwerk für den Kulturhistoriker bilden. An anderer Stelle habe ich versucht, Casanovas Beziehungen zur Musik klarzustellen. Er, der mit Hunderten von Musikern, Sängern, Tänzern und vor allem — Sängerinnen und Tänzerinnen zusammentraf, Casanova verrät in seinen Memoiren ein sehr zwiespältiges Verhältnis zur Musik. Trotzdem er sich in seiner Jugend zeitweise durch seine Geige ernähren mußte, gesteht er, daß er im Grunde nie ein besonderes Vergnügen an der Musik fand. Die Musik ist ihm nur Vermittlerin anderer Genüsse. Erst im Alter, als die Liebe wegfällt, scheint sich dies zu ändern. In seinem utopistischen Roman „Icosaméron" zeigt sich Casanova als begeisterter Musikfreund, das Phantasievolk der Megamikren, das in seiner Utopie geschildert wird, ist ein Volk von Musikern, das in Musik spricht und lebt.

Eindeutig, voll Begeisterung ist aber Casanova immer, wo sich Gelegenheit gibt, über den Tanz zu sprechen. Bei seinem wahrhaften Berufe eines „Don Juan", freilich eines jener niederen Sorte dieser romantischen Idealgestalt, ist es ja naheliegend, daß er ein leidenschaftlicher Tänzer ist und so sind auch jene Stellen seiner Memoiren, in denen vom Tanz gehandelt wird, für die Geschichte des Tanzes im 18. Jahrhundert nicht belanglos, vor allem für den Gesellschaftstanz.

Nach den Memoiren ist es in Konstantinopel, wo Casanova das erstemal Gelegenheit hat, seine Kunst als Tänzer zeigen zu können, als er im Jahre 1744 auf seiner Reise nach der Levante den berüchtigten Abenteurer und famosen Grafen Bonneval kennen lernt, der unter dem Namen Achmet Pascha eine europäische Berühmtheit seiner Zeit war. Der Prinz von Ligne sagt über ihn, daß er ein besonderes Vergnügen daran fand, die Menschen durch Kombinierung eines halb französischen und halb orientalischen Kostümes zu verblüffen. „Er zog sich weiße Schuhe und Strümpfe an, was einen eigenartigen Kontrast zu seinem rasierten Kopf abgab." Casanova erzählt nun [1], daß ihn Bonneval eines Tages eine reizende Vorführung genießen ließ: „Neapolitanische Sklaven beider Geschlechter führten eine Pantomime auf und tanzten *Calabraisen*. Herr von Bonneval sprach vom venezianischen Tanz *Furlana* und da Ismael [2] mir das lebhafte Verlangen kundgab, diesen kennen zu lernen, sagte ich ihm, es wäre mir unmöglich, ihn zu befriedigen, wenn ich nicht eine Tänzerin aus meinem Lande hätte und einen Violinisten, der *die Melodie* kenne. Danach ergriff ich selbst eine Violine und spielte die Melodie des Tanzes. Aber selbst wenn eine Tänzerin gefunden worden wäre, hätte ich doch nicht zugleich spielen und tanzen können." Es dauert nicht lange, so sind Tänzerin und Musiker gefunden. „Die Nymphe wählte ihre Stellung, ich machte es wie sie und wir tanzten hintereinander sechs Furlanen. Ich war sehr erhitzt und außer Atem, denn es gibt keinen feurigeren Nationaltanz. Bei der Ronde des Balletts schien sie zu schweben. Ich war vor Erstaunen außer mir, denn ich konnte mich nicht erinnern, dies Ballett selbst in Venedig je so schön tanzen gesehen zu haben. Nach einigen Minuten der Ruhe trat ich ein wenig beschämt über meine Ermüdung an sie heran und sagte: Ancora sei, e poi basta so non volete vidermi a morire . . ."

Die Furlana, von der Casanova hier spricht, war der venezianische Nationaltanz, der jedoch auch in ganz Europa verbreitet war. „Arie d'une Danse de même nom comme a Venise, sur tout parmi les Gondoliers. Sa Mesure est a 6/8; elle se bat gaiement et la danse est aussi fort gaie", sagt Rousseau [3] von

[1] Gustav Gugitz, Casanova und sein Lebensroman.

[1] I, 365. Ich zitiere nach der deutschen Ausgabe von Conrad.

[2] Angeblich Casanovas türkischer, sehr feinsinniger Freund.

[3] Dictionnaire de Musique.

diesem Tanz, der dem Namen nach aus Friaul stammt und den man in der Literatur des 18. Jahrhunderts ziemlich häufig antrifft. In den Balletten des 18. Jahrhunderts symbolisiert die Furlana das rauschende festliche Leben Venedigs, so in Campras „Fêtes Venetiennes", dessen zweites Entrée „Le Bal" — ein venezianischer Ball — mit einer Furlana endet, in Monsignys „Aline" u. a. William Corbett veröffentlicht 1742 eine Reihe von Suiten für Streichorchester und beschließt eine solche „alle Veneziana" genannte Partie mit einer Furlana. Auch am Wiener Hof wird die Furlana im Ballett verwendet, wie eine Handschrift der Wiener Nationalbibliothek zeigt [1]. Es dürfte sich um ein eingeschobenes Ballett des Wiener Ballettkomponisten Joh. Josef Hoffer handeln [2]. Das Charakteristische dieser Furlana ist die stereotype Wiederholung eines Motives am Schlusse des ersten und zweiten Teiles. Die Melodie des Tanzes erinnert sehr stark an eine Furlana, die ich in einem englischen Kontertanz-Büchlein fand [3]. Da der venezianische Tanz hier unter Kontertänzen figuriert, scheint er sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts bereits „vergesellschaftlicht" zu haben. Hier die Melodie:

The Forlane



[1] Veröffentlicht von Rob. Lach, Zur Geschichte des Gesellschaftstanzes im 18. Jahrhundert, Blg. S. 21.

[2] Nettl, Studien zur Musikwissenschaft. Bd. 8.

[3] The New Country Dancing Master 2 d book London Walsh. Einziges mir bekanntes Exemplar in der Salzburger Studienbibliothek. Das Bändchen ist eine Fundgrube für englische Volksmusik.



Andere Furlanen steuert bei etwa Bach in seiner C dur-Suite, Mouret in seinem Ballett „Les amours des dieux" etc. Casanova scheint eine ganz bestimmte Furlanenweise im Ohr gehabt zu haben und sicherlich gab es in Italien eine oder mehrere bevorzugte Furlanenmelodien. Darauf deutet auch eine Stelle in Grétrys „Mémoires" [1] hin, die gelegentlich der Besprechung der „Vaudevilles" auch die Forlana zitiert, deren zwei Passus von Grétry hervorgehoben werden:



In der genannten englischen Forlana fallen die fortwährenden Wiederholungen derselben Melodie, sowie die Motivdehnungen auf, die auf die alten Barcarolenrufe zurückgehen. Beides Momente, die darauf schließen lassen, daß es sich um einen ekstatisch-erotischen Tanz handelt, bei dem die Bewegungen zum Schluß zu einem Bewußtsein ausschaltenden Trance führen. Bezeichnend, was Grétry über die Refrains dieser Fourlane sagt: „Ce dernier

[1] II, S. 75.

refrain a été employé dans une symphonie par l'habile artiste *Saint-George;* il y est répété *vingt fois* (!), et à la fin du morceau on est fâché de ne plus l'entendre." Alle Furlanen haben Rondocharakter und können ad infinitum wiederholt werden, wie das oben mitgeteilte Stück deutlich zeigt. Die Musik ist also danach eingerichtet, sechs oder zwölf Furlanen, wie sie Casanova beschreibt, zu begleiten. Am Anfang des 19. Jahrhunderts beschreibt der Tanzmeister Blasis in seinem „Manuel complet de la danse" die Furlana etwa folgendermaßen und wir erkennen bei der Beschreibung der Vereinigung des Tanzpaares in Casanovas Ronde wieder: „Dieser Tanz stellt die Liebe und das Vergnügen dar. Jede Bewegung, jede Geste ist mit wollüstiger Grazie gemacht. Beseelt durch die Begleitung der Mandolinen, der Tambourins und der Kastagnetten bemüht sich die Tänzerin durch die Schnelligkeit und Lebhaftigkeit die Liebe ihres Partners zu erregen. Die beiden Tänzer vereinigen sich, trennen sich aufs neue, in allen ihren Gesten die Liebe, die Koketterie und den Wankelmut auszudrücken . . ."

Auf die Furlana kommt Casanova öfter zurück. Im Fasching 1754, während seiner Liebesverhältnisse mit C. C. und der Nonne M. M. nimmt Casanova an einem Ball teil, der in einem Nonnenkloster zu Murano abgehalten wird. Casanova ist als Pierrot maskiert. Andere Masken, die er erwähnt, sind die Pulcinelli, Pantaloni, Arlecchini und Scaramuccie, also Figuren der comedia del arte. Zuerst tanzt Casanova ein Menuett mit einer Arlecchina, dann „mit[1] der größten Lebendigkeit zwölf Furlanen". Ganz außer Atem ließ ich mich hinsinken und tat, als ob ich schliefe; sobald man mich schnarchen hörte, ehrte alle Welt Pierrots Schlaf. Es wurde ein Kontertanz getanzt, der eine Stunde dauerte und in den ich mich lieber nicht einmischen zu sollen glaubte. Kaum war der Tanz zu Ende, so kam ein Arlecchino und begann, auf die seinem Kleide gestattete Unverschämtheit pochend, mir mit derben Pritschenschlägen den Rücken zu bearbeiten. Die Pritsche ist Arlecchinos Waffe. Da ich als Pierrot keine Waffe hatte, packte ich ihn am Gürtel und trug ihn laufend im ganzen Saal herum, während er immerzu mit seiner Pritsche auf mich losschlägt. Nun kommt eine Arlecchine, das artige Mädchen, mit welcher ich getanzt, ihm zu Hilfe und schlägt gleichfalls auf mich los. Ich lasse ihn los, entreiße ihm seine Pritsche, setze lustig seine Arlecchine auf meine Schultern und treibe ihn mit verdoppelten Schlägen vor mir her — unter dem lauten Gelächter der Zuschauer . . ." Eine kleine Momentaufnahme aus dem Ball in Venedig! Was uns interessiert, ist die Tatsache, daß bei diesem Ball der Nationaltanz Furlana neben den Gesellschaftstänzen Menuett und Konter getanzt wurde. Und doch ist hier die Furlana ein eigener Tanz, der noch nicht in den Kontertanz übergegangen ist, wie das zitierte Tanzbüchlein es zeigt. Der Kontertanz selbst war ja ursprünglich ein englischer Volkstanz, vielleicht zuerst mit der Gigue identisch — wie das Georg Muffat in seinem „Florilegium secundum" auszudrücken scheint, wenn er den Contredanse als „Saltus a Giga non absimilis" bezeichnet. Das Neue an diesem Tanz, der sich, freilich von Paris aus, die Welt eroberte, war, daß er sozusagen im Sinn einer neuen demokratischen Weltanschauung und Gesellschaft, nicht mehr Einzeltanz wie die Courante oder das Menuett war, sondern wirklicher Gesellschaftstanz, bei dem die *ganze Gesellschaft* mittanzt. Nicht mehr Solotanz — Grand bal des Königs, des Fürsten, des Bürgermeisters, des Zunftvorstehers oder des Brautpaares —, alles tanzte gleichzeitig und es gibt keine Zuschauer, theoretisch wenigstens nicht. Immerhin kann sich die neue Anschauung nicht gleich radikal durchsetzen. Nach englischer Art tanzt man, indem sich alle in Reihen aufstellen, doch der eigentliche Tanz spielt sich zwischen bestimmten Gruppen ab, die sich schiebend weiterbewegen, um der Reihe nach alle Teilnehmer zu beschäftigen[1]. Dies ist die demokratischere Form, weil hier wirklich alle Paare zum Tanz gerufen werden und die Paarzahl tatsächlich beliebig ist. Bei der französischen Art, dem „Cotillon" (in Italien „determinata" genannt), schreibt man für jeden Konter eine bestimmte Paarstärke mit festen Wegen vor, gewöhnlich vier Paare. Sie stehen meist im Quadrat, bilden den Ursprung der Quadrille. Diese Form erscheint wegen der Möglichkeit des Ausschlusses bestimmter Paare vom Tanz weniger demokratisch als die englische.

Casanova erwähnt nicht, wie man in Venedig tanzte. Auch über das Menuett, das ja am Ende des 17. Jahrhunderts sich aus dem alten französischen Amener entwickelt hatte, brauchte Casanova keine erläuternde Bemerkung zu machen. Während der Konter in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts sich allgemein durchsetzt, ist das Menuett schon um 30 oder 40 Jahre älter.

Von einem Ball während Casanovas Aufenthalt in Amsterdam 1758, den Gugitz übrigens als Geschichtsfälschung nachweist, ist nichts zu berichten. Man tanzt dort Kontres. Interessant ist es, was Casanova über ein Faschingsfest 1759 in Bonn zu

[1] II, S. 369.

[1] Oskar Bie, Der Tanz. S. 214.

berichten weiß, das der Kölner Kurfürst veranstaltet [1]. „Wir waren alle als Bauern verkleidet, und die Anzüge wurden aus einer besonderen Garderobe des Fürsten geliefert. Es wurden nur Kontertänze und Allemanden getanzt. Von den anwesenden Damen gehörten nur vier oder fünf der vornehmen Gesellschaft an; alle anderen, mehr oder weniger hübschen, gehörten der Privatgesellschaft des Fürsten an . . . Zwei von diesen Damen konnten die Furlana tanzen und es machte dem Kurfürsten ein unendliches Vergnügen, uns tanzen zu sehen. Ich habe bereits gesagt, daß die Furlana ein venezianischer Tanz ist und daß es auf der ganzen Welt keinen lebhafteren gibt. Er wird von einem Kavalier und einer Dame allein getanzt und da die beiden Tänzerinnen ein Vergnügen darin fanden, sich abzulösen, so machten sie mich beinahe tot. Man muß sehr kräftig sein, um zwölf Touren zu machen und nach meiner dreizehnten konnte ich nicht mehr . . ."

„Bald nachher tanzte man einen gewissen Tanz, wo man bei einer gewissen Tour eine Tänzerin ergreift und sie küßt. Ich tat mir keinen Zwang an, sondern küßte meine Schöne feurig, so oft es mir gelang, ihr zu begegnen."

Man muß wissen, daß das Maskenfest, von dem Casanova spricht, eine sogenannte „Bauernhochzeit" ist, ein Fest, das der Gattung des deutschen Barockfestes der „Wirtschaft" angehört. Solche „Wirtschaften" werden an deutschen Höfen schon im 16. Jahrhundert nachgewiesen. Sie stehen in gewissem Gegensatz zu den französischen und italienischen Maskenbällen, bei denen eine individuelle Maskenfreiheit herrscht, während hier Maske und Partner nach dem Willen des Zeremonienmeisters oder nach dem Los bestimmt werden. Damit dem Arrangeur nach Muster des spanischen Zeremoniells ja nicht Gelegenheit geboten werde, persönlichen Geschmack zu zeigen, bekommt jedes Fest einen bestimmten Rahmen, innerhalb dessen die Masken genau disponiert sind. Bei der „Wirtschaft" präsidieren an der Spitze der Festtafel der „Wirt" und die „Wirtin" — das fürstliche Paar —, während sich die „Gäste" in den Nationaltrachten von den an eigenen Tischen sitzenden „Knechten" und „Mägden" bedienen lassen. Ganz ähnlich geht es bei der „Bauernhochzeit" zu, bei der die Typen des deutschen Dorfes (der Scherenschleifer und der „Dorfjud" sind die bekanntesten) an einer Hochzeit teilnehmen. Andere Festtypen sind das „Königreich", die „Landschaft", die „Schäferei" etc. Für die Franzosen war noch Ende des 17. Jahrhunderts dieser Festtyp etwas Ungewohntes und der französische Schriftsteller Menestrier [1] berichtet darüber: „On fait en Allemagne de ces Festins d'appareil, particulièrement le Carnaval, ou les Princes les Seigneurs et les Dames se déguisent en Hôteliers et Hôtelières, en Valets et Servantes d'Hôteleries ce qu'on nomme Virtschafft." Er sagt von diesen Wirtschaften, sie seien „d'une manière la plus agréable et la plus spirituelle du monde." Auch Casanova war scheinbar in Bonn die Bauernhochzeit etwas Fremdes, da er die verständnislose Bemerkung macht, „daß es lächerlich gewesen wäre, ein anderes Kostüm zu wählen, da der Kurfürst selbst sich für dieses entschieden hatte".

Was nun die Tänze anlangt, die Casanova hier erwähnt, so ist es bemerkenswert, daß bei diesem Feste, an dem nicht die vornehme Gesellschaft teilnahm, keine Menuette, sondern außer Furlanen nur Kontertänze und — Allemanden getanzt wurden. Das Menuett war ja um diese Zeit schon etwas altväterisch geworden und paßte nur in die *vornehmste* Gesellschaft. Dagegen wird als neuer Tanz die Allemande erwähnt, unter der man sich nicht etwa eine solche aus einer Bachschen Suite vorzustellen hat, sondern jenen Tanz, der allgemein bekannt ist unter dem Namen „Deutscher". Aehnlich wird in Mozarts „Don Giovanni" die Ablösung des Menuetts durch den „Deutschen" dadurch gezeigt, daß in der Ballszene die vornehmen Gäste das Menuett tanzen, während Masetto und Leporello als Vertreter des Volkes den neuen „Deutschen" tanzen, und der Konter, der gleichzeitig mit den beiden genannten Tänzen erklingt, vermittelnde Stellung einnimmt.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts wurde der „Deutsche", der ursprünglich nur in Süddeutschland vom niederen Volke gebrauchte Tanz in die Kontertänze übernommen und auf dem Umweg über Frankreich gesellschaftsfähig gemacht. Er erlangt, ähnlich wie der Kontertanz, aus sozialpsychologischen Gründen (das gleichzeitige Drehen vieler Paare ist für die sich allmählich neu schichtende Gesellschaft des 18. Jahrhunderts etwas Neues und Reizvolles) eine derartige Beliebtheit, daß er sich aus dem Rahmen der Konters, in welchem er in seinen verschiedenen Gestalten als „Tyroloise", „Straßbourgeoise", „Alsacienne" lebte, herauslöste und selbständig wurde. Freilich wurden diese Tänze vorerst teils im geradtaktigen Bourrémetrum, teils in $^3/_8$ und $^6/_8$ getanzt. Zum endgültigen und ausschließlichen $^3/_4$ ging man jedoch erst gegen das Ende des Jahrhunderts über.

Was nun den Kußtanz betrifft, so dürfte es sich um eine Tour des Konter gehandelt haben, in der

[1] III, S. 359.

[1] Des Représentations en Musique anciennes et modernes 1681. S. 283.

Form etwa, wie sie für eine etwas spätere Zeit bei der Quadrille überliefert ist [1]. Im übrigen ist der Kuß beim Tanze in Deutschland seit dem Mittelalter nichts Ungewöhnliches und ernsthafte Traktate über den Tanz, wie jener *Johannes von Münster*, empfehlen ihn bedenkenlos.

Es fällt auf, daß der „Deutsche" in Bonn bereits 1759 getanzt wird, also zu einer Zeit, da der Konter noch in höchster Mode war; noch 1763 in London tanzt Casanova Menuette, läßt sich freilich auch bei einer wüsten Orgie von einer Engländerin zum Spiele blinder Musikanten eine *Hornpipe* [2] vortanzen. Wir kennen die Hornpipe als alten englischen Tanz im $^3/_2$- oder $^4/_4$-Takt mit einem durchgeführten Rhythmus, wie er als Suitenbestandteil bei Purcell und anderen Engländern, in Deutschland bei Gottlieb Muffat vorkommt, aber auch Händel bringt in einem seiner großen Konzerte ein solches Hornpipethema.

Als Casanova 1768 in Spanien sein Glück machen will, begeistert ihn der *Fandango*, der spanische Nationaltanz. Bei den öffentlichen Bällen in Madrid, die durch eine neue Polizeiordnung gerade in höchster Mode sind [3], muß sich jeder Tänzer seine Partnerin mitbringen. Und es fällt Casanova nicht schwer, bald eine solche zu finden. Den Tanz beschreibt er in seiner Weise in den glühendsten Farben: „Gegen Mitternacht bot sich mir ein entzückendes Schauspiel, als zu den Klängen der Musik und mit Händeklatschen die Paare zu dem tollsten Tanze antraten, den man sich denken kann. Es war der berühmte Fandango, den ich zu kennen glaubte, und von dem ich in Wirklichkeit keine Ahnung hatte. Ich hatte ihn bisher nur in Italien und in Frankreich auf der Bühne tanzen sehen, aber die Tänzerinnen hatten sich wohl gehütet, die Bewegungen zu machen, durch die der Fandango der verführerischeste und wollüstigste Tanz der Welt wird. Er läßt sich nicht beschreiben; jedes Paar, Mann und Weib, macht nur drei Schritte und klappert zum Klang der Musik mit den Kastagnetten; dabei aber nehmen sie tausend Stellungen ein und machen tausend Bewegungen von einer unvergleichlichen Sinnlichkeit. Die ersten Seufzer des Begehrens bis zur Ekstase des Genusses . . . Der maskierte Kavalier, der mich in die Loge geführt hatte, sagte zu mir: ‚Um sich vom Fandango einen richtigen Begriff machen zu können, müßten Sie ihn von Gitanas [1] tanzen sehen, und zwar mit Kavalieren, die ebenso tanzen wie die Mädchen'."

Wer je in Spanien tanzen sah, wird die Aussagen Casanovas über die Glut des spanischen Tanzes nur bestätigen können. Casanova ist so begeistert über diesen Tanz, daß er in drei Tagen den Fandango von einem Operntänzer derart tanzen lernt, daß „nach dem Urteil von Spaniern niemand sich schmeicheln konnte, den Fandango besser zu tanzen". Als er dann nach wenigen Tagen bei einem Ball seine neue Kunst zeigt, ist man erstaunt, einen Ausländer so gut spanisch tanzen zu sehen. Aber man tanzt auch bei diesem Ball Menuette und Kontres. Auch hier ist es nicht ganz klar, ob der Fandango, ähnlich wie die Furlana, bereits als Bestandteil in den Konter der vornehmen Gesellschaft aufgenommen ist, oder ob er noch als alter Volkstanz getanzt wird. Beides dürfte für jene Zeit zutreffen. Aber hierüber gibt nicht einmal der spanische Kontertanzlehrer Don Preciso, der am Ende des 18. Jahrhunderts seine „Elementos de la Ciencia Contredanzaria" herausgibt, genügend Auskunft. Der Spanier legt ja seit jeher immer mehr Gefühlsinhalt in den Tanz — der Gesellschaftstanz ist ihm bis zu einem gewissen Grade immer auch Schautanz. Er verleugnet auch hier nicht seinen halborientalischen Charakter. Daher die wichtige Rolle, die der spanische Tanztheoretiker der Gebärde, vor allem dem Blick, zumißt. Die Konterfiguren haben bestimmte Touren, stellen immer bestimmte Sujets vor, nicht bloß als Etikette, wie bei Franzosen oder Deutschen, sondern wirkliches Erlebnis. Daher wohl der tiefe Eindruck, den der spanische Tanz auf Casanova machte. Der Fandango selbst ist aber nur der Sammelname für bestimmte spanische, vor allem andalusische Tänze, wie die Rondeña, Malagueña, Granadina, Sevillana, die alle jenen bekannten spanischen Kastagnettenrhythmus im $^3/_8$ aufweisen. Er war in der Mitte des 18. Jahrhunderts, nachdem noch der berühmte „Rechtschaffene Tanzmeister" Tauberts als spanische Kastagnettentänze die Sarabande, Chaconne und Folie ausführlich beschrieben hatte, die scheinbar schon damals antiquiert waren, europäischer Theater-Modetanz. Von den zahlreichen spanischen Theatertänzen ist wohl der bekannteste der „Fandango" in Mozarts „Figaro" geworden, der wieder auf den spanischen Tanz in Glucks Ballettpantomime „Don

[1] Böhme, Geschichte des Tanzes in Deutschland. Die Kuß-Quadrille hat das Eigenartige und nicht Unartige, daß auf Einleitung der Musik ein Kuß gegeben wird. Nach den gewöhnlichen Touren tanzen zwei sich gegenüberstehende Paare (ein jedes sich die Hände kreuzweise reichend) gegeneinander vor, der Tänzer dreht seine Tänzerin (die Hände über den Kopf hinweg) herum und es erfolgt bei einer in der Musik stehenden Fermate der *Kuß*. Die Quadrille war ca. 1800 in der Mark üblich.

[2] V, S. 411.

[3] IV, S. 178.

[1] Zigeunerinnen.

Juan" zurückgeht, oder mit ihm eine gemeinsame ältere Quelle hat[1] (Originalfandangos finden sich in Pedrells Cancionero musical popular español II.).

Hiermit brechen wir unsere Tanzexzerpte aus Casanova ab. Sie zeigen wiederum die Bedeutung der Memoiren als allgemeine kulturgeschichtliche Quelle und werden vielleicht dazu beitragen, daß man dem neuerdings allzusehr geschmähten Venezianer von historischer Seite wieder etwas freundlicher entgegenkommt.

[1] Vgl. Abert, W. A. Mozart. II, S. 347.

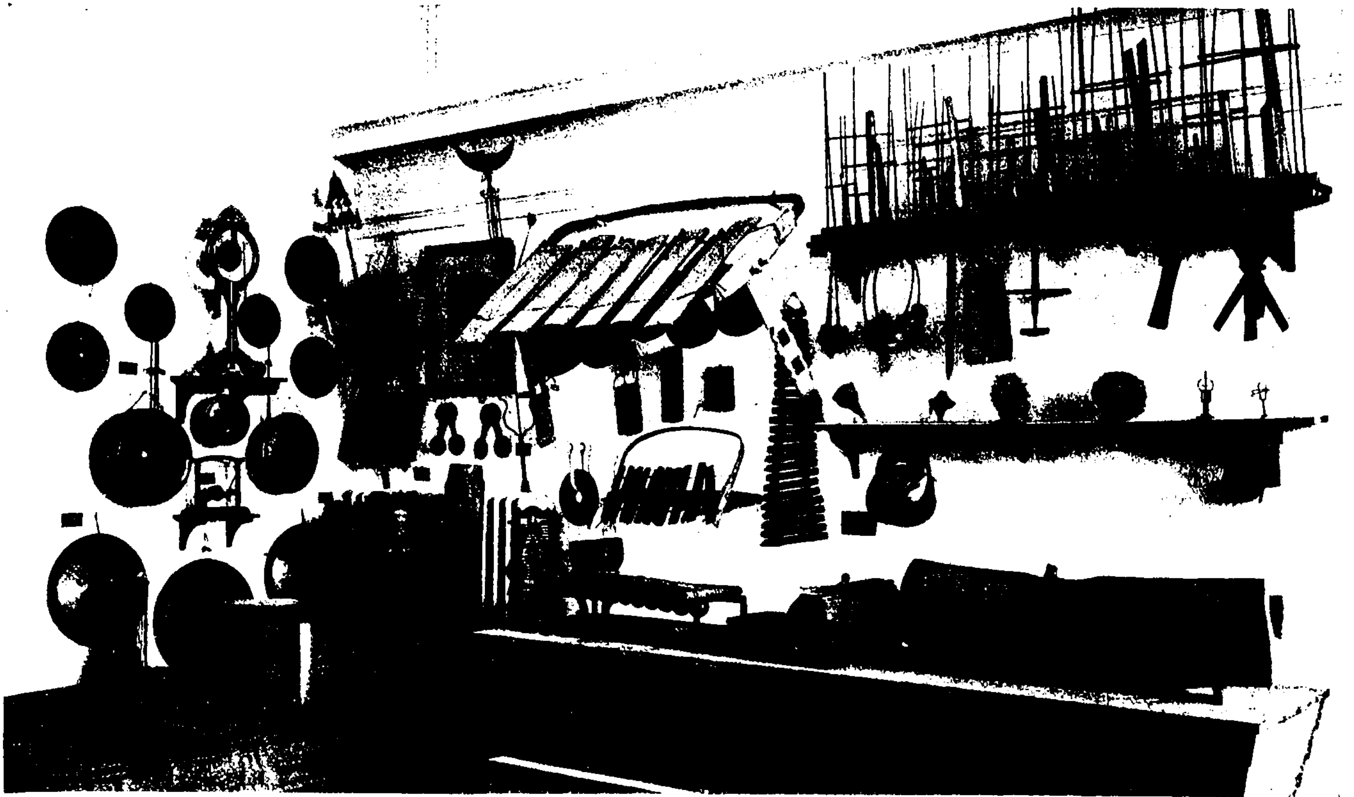
Die Musiksammlungen des Deutschen Museums in München

Von HANS HEBBERLING (München)

Einer Museumsleitung, die dem Publikum die Entwicklung des Instrumentenbaues im Wandel der Zeiten und Völker vorführen will, erwächst eine mehrfache heikle Aufgabe. Zunächst handelt es sich einmal darum, das „Museumsmäßige" den Staubgeruch des *nur* Historischen nach Möglichkeit fernzuhalten. Der Besucher, der ein weiträumiges Gebäude von Saal zu Saal durchwandert, will die Instrumente nicht nur als tote Requisiten im Schaukasten beäugen, er will auch nicht abstraktes Wissen sammeln, das er sich nötigenfalls aus Büchern holen kann; er will unterhalten sein, will lernen, indem er sich unterhält. Er will aber vor allem auch die Fäden fühlen, die von den toten Sammlungsstücken zur lebendigen Kunst hinüberführen. So wird er begreifen, daß nicht alles, was wir heute an praktischer Musik genießen, selbstverständlich ist und daß — last not least — die Tonkunst unter dem Drucke äußerer Kulturverhältnisse einmal in ganz andere Bahnen einlenken kann als die uns heute geläufig sind. Er wird dann der „primitiven" Kunst anderer Zeiten und Völker Achtung und Interesse abgewinnen. Die Blockflöten und Gamben, die Quinten und Quarten der Palestrinazeit haben ihren ganz eigenen Reiz, der nur durch die gleichzeitige Einfühlung in das geistige Milieu des 16. Jahrhunderts verständlich wird. Das ist heute von besonderem Interesse, wo die Entwicklung der Tonkunst antigonal auseinander strebt: einerseits die „lineare" Auflösung der Diatonik, andererseits die äußerste Differenzierung und Ueberspitzung der Chromatik zum Ziele habend.

Das „Deutsche Museum von Meisterwerken der Naturwissenschaft und Technik" ist an sich kein künstlerisches Institut. Es veranschaulicht die Prinzipien der Lebensökonomie auf großzügiger, entwicklungsgeschichtlicher Basis. In dieser Beziehung fällt die Musikabteilung ein wenig aus dem Stilrahmen des Ganzen und es ist der Museumsleitung hoch anzurechnen, daß sie hier nicht mit dogmatischer Einseitigkeit am Technischen festklebte, sondern alle anderen Gesichtspunkte, das Physiologisch-Künstlerische und Historische gleichermaßen berücksichtigte. Am deutlichsten zeigt das der große, weitgewölbte Barocksaal, der die Krone der Sammlungen, die *Orgelempore* enthält: der Raum mußte groß genug gewählt werden, um dem elektropneumatischen Werk von *Steinmayer* (Oettingen) die nötige akustische Spannweite zu sichern. Es ist wohl auch kein Zufall, daß dieser Saal, der fast nur Tasteninstrumente neueren Datums enthält, das äußere tektonische Gepräge der „höfischen" Zeit erhielt: Ist doch *Joh. Seb. Bach* der Ausgangspunkt der musikalischen Moderne, der Mann, in dem alle Entwicklungsfäden der vorangegangenen Epochen gleichsam konzentrisch zusammenlaufen, so daß gleichzeitig eine neue Entwicklungsgrundlage gegeben war. Hier tritt in den Sammlungen ein neues, interessantes Moment in Erscheinung: der Instrumentenbau, ehedem vielfach der Tonkunst vorauseilend, bleibt bereits im Barock so weit zurück, daß *Bach* selbst zum Werkzeug greifen muß, um den ungefügen Instrumenten seiner Zeit die Notwendigkeiten seiner ornamentalen Polyphonie abzutrotzen. Und auf was für klapperigen, tonschwachen Instrumenten hat erst Mozart seinen volltönigen „Don Juan" komponiert!

Im übrigen zeigt die Gliederung der Sammlungen ganz jenen Geist strengster Systematik, den das gewaltige Gebäude des Deutschen Museums bereits in seinem klassischen Augenprofil bekundet. Der Besucher muß, ehe er die eigentliche Musikabteilung betritt, einen akustischen „Vorbildungsraum" passieren, worin er die verschiedenen Arten der Tonerzeugung durch Schwingungen elastischer Körper, von den verschiedensten Materialien und Formen (darunter die „singenden Gasflammen"), die physiologischen Bedingungen des menschlichen Singens, Sprechens, Hörens kennen lernt. Schallkurven veranschaulichen die Aufnahme der Luftschwingungen durch elastische Membranen, große anatomische Modelle geben einen schematischen Querschnitt durch die menschlichen Sprech- und Hörwerkzeuge. Manches wird der Besucher gewahr, was nicht zum Wissen des Alltags gehört: daß beispielsweise das



Aus den Musiksammlungen des Deutschen Museums in München
Oben: Alte rhythmische Instrumente. Unten: Musiksaal des Deutschen Museums

heutige Harmonium zwei recht interessante historische Vorläufer hatte: beim „Glasharmonium" wird der Ton einfach durch Reibung eines feuchten Lappens auf einem horizontal drehbaren System von Glaszylindern erzeugt. Das etwas fortschrittlichere „Melodion" ist ein Instrument vom Klangcharakter einer alten Orgel und besteht aus einem System von vertikalen Eisenstäben, vor denen eine kolophoniumbestrichene Holzwalze rotiert. Eine technische Schrulle ohne praktische Bedeutung ist die „sprechende Bogenlampe": die Schallplattenschwingungen eines Sprechapparates werden mittels Mikrophons auf die Kohlen der Lampe übertragen.

Ein besonderer Raum, der zugleich die Ueberleitung zu den eigentlichen Musiksammlungen bildet, ist den *Tonsystemen* gewidmet. Hier wird auch dem Unkundigen in anschaulicher Weise vorgeführt, daß es über die harmonische Zweiteilung in Dur und Moll lange Zeit die widersprechendsten Anschauungen gab und daß überhaupt der musikalische Schönheitsbegriff ein geschichtlich und ethnologisch sehr wandelbarer ist. Als Beleg für die neuesten Versuche zur Erweiterung der Tonalität ist das (heute schon überholte) *Möllendorf*sche Vierteltonklavier in die Sammlungen aufgenommen.

Alles ist gruppenweise und übersichtlich geordnet. Die Elemente des heutigen Orchesters treffen wir in allen erdenklichen Varietäten und Abarten. Die Familien der Blasinstrumente (Flöten, Klarinetten, Oboen, Dudelsack, Hörner etc.) sind nach ihrer praktischen, ethnologischen und historischen Zugehörigkeit in abgetrennten Schaukästen untergebracht. Auch solche Instrumente fehlen nicht, die wie das Saxophon keine aktuelle Bedeutung hatten, ehe sie ein Zufall wieder zur herrschenden Tagesmode machte. In der Familie der *Saiteninstrumente* lehrt eine Folge von Modellen die Entstehung einer Mittenwalder Geige phasenweise kennen.

In der vielseitigen und -saitigen Gruppe der Tasteninstrumente, die wohl den reichhaltigsten Teil der Sammlungen bilden, greifen mehrere Momente ineinander: neben den historischen Stücken und Vorführungsobjekten sollen besondere Teilmodelle lediglich die *mechanischen* Funktionen der technischen Applikatur im einzelnen demonstrieren. Aus diesem Grunde ließ man auch bei dem erwähnten *Steinmayer*schen Orgelwerk die äußere Verschalung fallen, um dem Beschauer einen Einblick in die Funktionen der Holz- und Metallpfeifen, des Windwerkes und der Jalousien zu ermöglichen. Vielleicht in keiner anderen Gruppe treffen wir so viel Versuche an, gewisse Mängel älterer Typen abzustellen, die sich indessen nicht immer durchsetzen konnten. Hierher gehört das sogenannte „Harfenklavier", das die schwierige manuelle Technik der Harfe klaviermäßig vereinfachen will; der raumersparende „Vertikalflügel", die konkav radiäre Klaviatur. Sogar die Pedalwirkung der Orgel wollte man auf das Klavier in Anwendung bringen, indem man die durch Pedale zu bedienenden Baßsaiten in einem besonderen Resonanzgehäuse unterbrachte. Ein wenig aussichtsreiches Unterfangen, da von allen Pianisten der Geschichte leider nur Fips der Affe die hiezu erforderliche Gelenkigkeit der unteren Extremitäten besitzt, wie Wilhelm *Busch* in überzeugender Weise dargetan.

Die Museumsleitung hat den Tasteninstrumenten besondere Sorgfalt angedeihen lassen. Nirgendwo findet man so viel gute und brauchbare Vorführungsobjekte — historische und andere — wie hier, wo übrigens der Saalwart selbst dem Publikum mit regelmäßigen Erklärungen und Spielproben an die Hand geht. Das ist ganz natürlich. Man kann dem Durchschnittsbesucher keine „Trompete von Jericho", keine alte Fiedel in die Hand geben, damit er seine Kunst daran versuche. Man wird sich hier darauf beschränken müssen, das Unterschiedliche der instrumentalen Klangfarbe nach Material und Bauart an schematisierten, pneumatisch betriebenen Versuchsmodellen darzutun. Ein Clavicymbal oder Pianino dem Publikum zum „Ausprobieren" zu überlassen, begegnet im allgemeinen keinen Bedenken, auch wenn der Spieler nicht gerade auf der höchsten Stufe künstlerischer Vollendung steht. Allerdings wird die Museumsleitung auch künftighin die kostbaren Stücke nach Möglichkeit vor pietätlosen, ungeschickten oder böswilligen Händen bewahren müssen. Das ist nicht so ganz leicht, wenn das Institut seinen volkstümlich erzieherischen Zweck dabei bewahren soll.

Ein besonders heikles Kapitel sind die sogenannten *Musikautomaten*. An sich wäre es ja nur zu begrüßen, wenn die „Mechanisierung der Kunst" auch denjenigen einen Anteil an den Kulturgütern der Menschheit zukommen ließe, die fern von der Großstadt höherer geistiger Genüsse entraten müssen. Wird dies je in wünschenswertem Maße zu erreichen sein? Gibt nicht die *Unmittelbarkeit* der künstlerischen Leistung den einzig zuverlässigen Maßstab für deren individuellen Wert? Das interessanteste Modell in dieser Serie, das *Welte*sche Reproduktionsklavier, schließt sich in Dynamik und Kolorit eng an die individuellen Eigenheiten des ausführenden Künstlers an: Nach dem Originalspiel des Pianisten wird durch elektropneumatische Uebertragung eine perforierte Papierrolle hergestellt. Die durch die Oeffnungen eingezogene Saugluft preßt die Hämmer an die Saiten des Reproduktionsinstrumentes. Die atmosphärische

Luft übernimmt also gewissermaßen die Rolle des Spielers. Bei peinlich genauer Handhabung gelingt die Illusion bis zu einem gewissen Grade.

Mit einer Reihe interessanter historischer Stücke ist die überhöhte *Orgelempore* beschickt, die den Sammlungen im Barocksaal einen wirkungsvollen Abschluß gibt. Sie gibt einen systematischen und historischen Einblick in den Orgelbau der Jahrhunderte. Es sind verhältnismäßig gut erhaltene kleinere Werke dabei, die die Stürme des Dreißigjährigen Krieges und anderer geschichtlicher Epochen miterlebten. Stört man eine dieser alten Matronen aus ihrer idyllischen Ruhe, versucht man sich ein wenig an ihren ausgetretenen Schöpfbälgen und wackeligen Manualen, so erhebt sie ein wüstes Geschrei — und man läßt gerne wieder davon ab.

Wenn man die Sammlungen kreuz und quer durchwandert, fehlt es nicht an interessanten historischen Bindungen. So enthalten beispielsweise die xylophonartigen Tasteninstrumente des äquatorialen Afrika gelegentlich die Unterteilung in Vierteltöne. Um die klanglichen Härten ihrer etwas spröden Instrumente auszugleichen, benutzen die exotischen Feinschmecker ein mit Kürbissen behangenes Baldachin — wer denkt da nicht an den Resonanzboden des modernen Konzertflügels oder an den Korkschirm des Wagner-Orchesters?

Auch das *Auge* kommt gelegentlich auf seine Rechnung. Es scheint Zeiten gegeben zu haben, wo die Freude an kuriosen Formen, an pikanten Farben das musikalische Interesse aufwog. Wahre Prachtstücke künstlerischen Gewerbefleißes sind die japanische Theaterpauke in der rhythmisch-exotischen Abteilung und der Rückertsche Rokokoflügel im Orgelsaal. Das zierliche sogenannte Reisespinett ist eine typische Kuriosität der Biedermeierzeit. Von schnitztechnischem Interesse ist die Nachbildung eines römischen Oliphanten aus der Klasse der Rufhörner. Eine indische Vina aus Delhi mit Perlmuttereinsätzen mag einst das Auge ebenso entzückt haben wie das Ohr. Wieviel Romantik einer längst verklungenen Zeit liegt in all diesen alten Zithern und Harfen, die einst von den heroischen Gesängen der Minnesänger, von den ausgelassenen Vagantenliedern mittelalterlicher Schwärmer nicht zu trennen waren. Was aber bedeutet uns heute noch ein so lächerlich ungeschlachtes Ding wie das Trummscheidt, das doch ganzen Generationen so unendlich viel zu sagen hatte, ehe die plötzlich einsetzende Entwicklung feiner abgestufte Klangnuancen entdeckte!

Das Deutsche Museum, in seiner heutigen Gestalt das Ergebnis einer geradezu gigantischen Arbeitsleistung, wendet sich an alle, Fachleute und unkundige, voraussetzungslose Laien. Man muß bedenken, daß die an sich schon reichhaltigen Sammlungen ins Uferlose angeschwollen wären, hätte man alles, was an historischen Stücken aufzutreiben war, willkürlich hineingepfropft. Der klare Blick für das Methodische, das sich nicht an engherzige Doktrinen klammert, läßt sich in allen labyrinthischen Kreuz- und Quergängen des riesenhaften Baues klar erkennen: auch die Musikabteilung ist ein Triumphlied deutscher Arbeit, die hier im Brennpunkt eines kosmopolitisch-kulturellen Entwicklungskampfes steht.

Zwei unbekannte Lortzing-Briefe

Mitgeteilt von LUISE LOBSTEIN-WIRZ (Heidelberg)

Nachstehend gebe ich zwei bisher ungedruckte Lortzing-Briefe bekannt, die durch Schenkung aus einer Leipziger Familie vor Jahren schon in unseren Besitz gelangten. Die beiden Schriftstücke, offenkundig den ersten Monaten von Lortzings Wiener Aufenthalt entstammend (nur das zweite ist datiert), sind an den Gatten der Sängerin Günther-Bachmann gerichtet. Inhaltlich dünken sie uns der Veröffentlichung besonders wert, weil sie von den uns vertrauten Charakterzügen L.s einige *wesentliche* ins hellste Licht setzen: seine stete Bereitschaft, andern dienstbar zu sein (siehe Brief I) und ihnen gutherzig durch Vermittlung und Rat vorwärts zu helfen, seine Anhänglichkeit und Dankbarkeit den alten Freunden gegenüber, seinen unverwüstlichen, oft durch berechtigten Ingrimm gewürzten Humor. Wie begreiflich ist gerade letzterer angesichts der Meyerbeer-Aera (siehe Brief II), die ihn jeder Möglichkeit beraubte, seine eigenen Werke zur Aufführung und somit zur wohlverdienten Geltung gebracht zu sehen. Kein Wunder, daß da dem schwer gekränkt ringenden, seiner Bedeutung bewußten Schöpfer jene wenig schmeichelhafte Titulierung der allerorts angebeteten Diva: J. Lind — entschlüpft. Wie sachlich vermag er dennoch deren Kunstleistung vom launenhaften Getue getrennt zu beurteilen, ein deutlich Zeugnis für sein unbestechlich lauteres, liebenswertes Wesen. — L.s Schreibweise ist buchstabengetreu beibehalten. Daten und nähere Angaben über erwähnte Personen, in den weiter unten folgenden Anmerkungen, verdanke ich hauptsächlich dem aufschlußreichen Band 6 der Deutschen Musik-

bücherei, Verlag Bosse, Regensburg: *Albert Lortzing, Gesammelte Briefe*, herausgegeben von *G. R. Kruse.*

Abschrift.

Sr. Wohlgeboren
Herrn Dr. Bachmann (1)
Gerhards Garten
D. g. B. Leipzig

Lieber Bachmann!

Um gleich mit der Aufrichtigkeit ins Haus zu fallen, gestehe ich gleich von vorne herein, daß diese Zeilen weniger Ihnen und Ihrer lieben Frau als Ihrem zukünftigen Schwager Herrn Bahrd (2) gelten. Durch meine Familie unterrichtet, daß er in Leipzig privatisire, benachrichtigte ich Pokorny (3) sogleich, da wir eines Spieltenors so sehr benötigt sind; ich weiß zwar nun nicht, ob er ein solcher ist und kann mich überhaupt nur erinnern, daß er wenn auch gerade keine starke aber doch sehr angenehme Stimme besaß; wie nun Pokorny ist — er sagte: „ja wenn gut ist und hier wäre, so engagir *ihm* gleich". Obgleich nun der Tenorist: Herr von Westen bis Ende dieses Monats wieder erwartet wird, so können wir immer noch jemand brauchen, denn es fragt sich, ob Westen auch noch singen kann. Hat also Ihr Schwager noch kein festes Engagement, so raten Sie ihm sich mit Pokorny umgehend in Korrespondenz zu setzen, ihm sein Rollenfach einzusenden etc. — wenn er anders dazu geneigt ist.

Meine Familie ist so ziemlich wohl am Montag Mittag hier angelangt, meine Sachen jedoch sind noch bis dato unterweges und wir können nicht einmal wie jene Liebhaberin, die sich versprach, sagen: „man kann auch auf dem Strohsack (anstatt Strohdach) glücklich sein" denn wir haben nur pures Stroh und einige von Binder (4) geliehene Betten. Es ist eine abscheuliche Verlegenheit.

Gegenwärtig ist Balfe (5), hier, hat seine Zigeunerin dirigiert und studiert eine neue Oper ein: Ocara von Montalban; er fand eine sehr gute Aufnahme. Meine Opern sind durch Gehrer's (6) Tod ganz zerrissen, wir können weder den Waffenschmied noch den Czar geben, nur die alten „beiden Schützen" haben wir neulich zu Tage gefördert. Ende dieses Monats soll Jenny Lind kommen, wenn s wahr ist und im November soll Meyerbeer sein Feldlager ins Scene setzen, auch wenns wahr ist. Also um wieder auf den Hauptzweck meines Briefes zu kommen, grüßen Sie Ihren Herrn Schwager von mir und sagen Sie ihm, was er in dieser Angelegenheit tun will, soll er bald tun.

Mit alter Anhänglichkeit und Freundschaft grüßt Sie und Ihr liebes Weib im Namen der ganzen werthen Sippschafth

Ihr
Wien Albert Lortzing

Grüßen Sie mir auch die alten Bekannten Berthold (7), Ballmann (8), Plenkner (9), Kowka (10) etc.

Meine Wohnung ist: Alte Wieden, Hauptstraßen- und Fleischmannsgassen Ecke (no. 451, 2ter Stock).

Dem guten Wemme, der mich noch auf dem Bahnhof heimsuchte auch meine herzliche Empfehlung.

*

Sr. Wohlgeboren
Herrn Dr. Otto Bachmann
in
D. G. Leipzig

Liebster Bachmann!

Ich danke Ihnen — zwar etwas spät — recht herzlich für Ihre Aufmerksamkeit die Sie mir durch die Kunde von Ihres guten Weibes gutem Benefize erwiesen. Daß die Wahl Ihrer lieben Frau auf eines meiner Opusse gefallen ist, war mir natürlich höchst schmeichelhaft; sie selbst hat wohl nicht einmal geahnt, daß gerade ein Dezenium verflossen war seit die Oper (1) zum Erstenmale gegeben worden, sonst hätte sich der Witz auf dem Zettel anbrir gen lassen, vielleicht wäre mancher dumme Keıl — angenommen, es gäbe welche in Leipzig, mehr gekommen, — Bei uns geben wir seit *drei* Monaten *drei* Opern mit der Lind und Meyerbeer und ich wollte Letzterer sowohl, wie das schwedische Nachtigallenluder wären erst wieder zum Thore hinaus, damit endlich außer Regimentstochter, Nachtwandlerin und Vielka etwas anderes gegeben werden könnte. Die letzt genannte Oper war bis jetzt eilf mal und natürlich stets bei brechend vollem Hause, nun wird sie nur noch einmal sein, da Staudigl (2) nach Ostern Wien mit London vertauscht und erst zu Michaeli wiederkehrt. — Uebrigens hat die Spekulation mit Meierbeer unserem Herrn Direktor (3) *keinen* Nutzen gebracht, denn die Vorbereitungen haben entsetzliches Geld gekostet und die Zwischentage (manchmal konnte die Oper wegen Launenhaftigkeit der Ddlle. Lind in der Woche nur zweimal sein) waren alle verloren. Allein an so etwas denkt unser weiser Direktor nicht und hat es doch bereits im vergangenen Frühjahr erfahren. — Die Lind wäre so eine Sängerin für Ringelhard (4) gewesen — In einem Augenblicke will sie diese Parthie singen, im nächsten wieder eine andere, bald will sie abreisen bald dableiben. Mir könnte sie als engagirtes Mitglied gestohlen werden. Als Sängerin steht sie unerreicht da. Ihre Vielka ist eine himmlische Leistung in Betreff des Gesanges — Nachgerade fängt es schon an um Wien herum hübsch zu werden und ich freue mich sehr auf den Sommer, so wie es mir und den Meinigen denn überhaupt sehr hier gefällt — An unserem Freund Binder hat Pokorny miserabel gehandelt. Nachdem Binder ihm fünf Jahre lang *umsonst* gedient, ihn leihweise mit Geld unterstützt, stets fleißig und thätig war hat er ihm *gekündigt*. Binder steht mit Hamburg in Unterhandlung, denn in Wien ist nichts für ihn — Wegen der Josephstadt unterhandelt Stöger (5) mit Pokorny und wird sie auch wahrscheinlich erhalten, denn er hat baare 200 000 fl. C. M. auf den Tisch gelegt, nach denen unser Direktor in der Mitte des Sommers schon langen wird. Hat er übrigens die Josephstadt einmal weggegeben, dürfte es schlimm mit ihm stehen, denn die trägt, obwohl von ihm vernachlässigt, noch jedes Jahr ein schönes Geld. — Plenkner schreibt mir, daß bei Ihnen „die *Zigeunerin*" von Balfe einstudiert wird. Ich bin begierig auf den Erfolg. *Hier* hat sie Anfangs nichts gemacht. Später hat sie Balfe selbst in Scene gesetzt und dirigirt und seit der Zeit hat sie gefallen. *Neues* wird von *mir* wohl im nächsten Herbst erst dran kommen, denn zwischen der Lind und Meyerbeer wäre als Andere untergegangen und für den Sommer bedanke ich mich.

Nun den herzlichsten Gruß von mir und der Familie (die sich sämmtlich wohlbefindet) Ihnen und Ihrer lieben Frau, so wie allen lieben Freunden und alten Kollegen und nochmals die Versicherung, wie sehr mich Ihr lieber Brief nebst allen Details gefreut hat. —

Ich will zwar nicht triumphiren, aber ich befinde mich namentlich körperlich hier sehr wohl, der Oestereicher (Wein) bekommt mir besser als der Rothspohn. Außer ihm und Champagner trinke ich nichts. Letzteren öfters recht bedeutend — der Mensch muß sich an alles gewöhnen.

Wie immer Ihr stets aufrichtiger
Albert Lortzing

Wien, den 28. März 1847

Wie geht es Berthold? (6) Was wird mit ihm geschehen?

Wie geht es seinem Kinde. um Beantwortung dieser Fragen *gelegentlich* — bitte ich.

Apropos: der Merkwürdige (7) hat ja in Stuttgard gastirt. Ist er wieder in Leipzig? — —

Anmerkungen zu Brief I.

1. Dr. *Bachmann*, Gatte der Sängerin Günther-Bachmann, geb. 1816 in Düsseldorf, gest. 1874 in Leipzig, *erste* Interpretin der Lortzingschen Soubrettenpartien.
2. *Bahrd*, Schwager Bachmanns, Opernsänger, Tenor.
3. *Pokorny*, Franz, geb. in Böhmen, gest. 1850. Direktor des Theaters an der Wien. Er berief L. 1846 nach Wien und engagierte ihn nach dem Erfolg seines neuesten Opus „Der Waffenschmied" auf zwei Jahre.
4. *Binder*, Karl, 1816—1860; zu jener Zeit Kapellmeister in Wien.
5. *Balfe*, Michael W., geb. 1808 in Limerick, gest. 1870 in Rowney Abbey; erst in Italien zum Sänger ausgebildet, später in England und auf dem Kontinent als Opernkomponist gefeiert. Vater der geschätzten Sängerin Victoria Balfe.
6. *Gehrer*, Joseph, Tenorist am Kärnthner Tor-Theater, später an der K. Oper in Berlin.
7. *Berthold*, Gotthelf Leberecht, geb. 1796, gest. 1851 in Leipzig. Bass buffo, der erste „van Bett".
8. *Ballmann*, Max, geb. 1798, gest. 1859 in Leipzig, Komiker, der erste „Pankratius" im „Wildschütz".
9. *Plenkner*, Paul Christian, Kaufmann und Lotterie-Kollekteur.
10. *Koffka*, Ed. Julius, 1814—1849, Souffleur, Verleger und Direktor.

Zu Brief II.

1. Erstaufführung von „Die beiden Schützen" 20. Februar 1837.
2. *Staudigl*, Joseph, 1807—1861, Bassist; der erste „Stadinger".
3. Unserem Herrn Direktor siehe oben *Pokorny*.
4. *Ringelhard*, Friedr. Sebald, 1785—1855, Schauspieler und Theaterdirektor in Leipzig, später in Riga.
5. *Stöger*, Joh. Aug., 1791—1861, Sänger und Direktor des Theater in der Josephstadt. Von ihm berichtet L. u. a. in einem Brief Nov. 1848: „er hat die Marotte, keinen Kapellmeister zu engagieren, der zugleich Opernkomponist ist." Ferner Brief vom Dez. 1848: „Sein Prinzip, dem Josephstädter Publikum durch Vorführung feiner Lustspiele, feiner Spielopern einen andern Geschmack beibringen zu wollen, war ein verfehltes. Man erkennt die Leistungen an, aber das Haus ist und bleibt leer."
6. Berthold, siehe oben Nr. 7.
7. „Der Merkwürdige" offenbar Spitzname oder Logenname eines Theaterkollegen aus Leipzig.

Das Klavier im Witz

Von P. MAX GREMPE (Berlin)

Da das Klavier ein weit verbreitetes und für viele Menschen fast unentbehrliches kulturelles Bedürfnis ist, so spielt dieses Instrument natürlich auch im Witz eine große Rolle. Je nach dem Standpunkt des geistigen Vaters des Witzes: ob Anhänger oder Gegner der Frau Musika, wird dabei das Klavier bezw. sein Benutzer gut oder schlecht wegkommen. Ein großer Teil der Witze geht nun darauf hinaus, *die* Herren und noch viel mehr *die* Damen dem Gespött preiszugeben, welche Klavier spielen, ohne über musikalisches Verständnis zu verfügen. Hier heißt es z. B.:

„Früher hat doch Ihre Frau ständig Klavier gespielt und viel gesungen. Jetzt hört man sie überhaupt nicht mehr." — „Ja, sie hat jetzt eben keine Zeit mehr; sie muß doch jetzt ihre beiden Kinder abwarten." — „Nun also, da sehen Sie die Wahrheit des alten Sprichwortes: Kinder sind ein Segen!" —

Unter dem gleichartigen Gesichtswinkel ist folgende humorvolle Bemerkung zu verstehen:

„Ueben Sie schon lange das Klavierspiel?" — „Ja, bereits seit meinem siebenten Lebensjahr." — „M, m, dann werden Sie es aber wohl kaum noch erlernen" — —!

Die „Klage eines Ehemannes" auf diesem Gebiet lautet so:

„Meine Frau kann weder Klavier spielen noch singen." — „Dann müssen Sie doch aber glücklich sein!" — „Sie können lieber unglücklich sagen, denn — — sie tut es ja trotzdem!"

Daß die Benutzung des Instruments von unmusikalischen Leuten oft durch kleine Zwischenfälle zur Freude des musikalisch veranlagten Mitmenschen „verhindert" werden kann, zeigt folgender Dialog:

„Nanu, Karl, deine Gattin spielt ja heute gar nicht Klavier?" — „Nein, ich habe eine Maus in den Flügel gesperrt, so daß sie sich nicht getraut, an das Instrument heranzugehen."

Naturgemäß werden auch Personen im Witz verspottet, die durch Zufall reich geworden sind und nun ihre mangelhafte Bildung namentlich bei Fremdworten offenbaren. In bezug auf den hier in Rede stehenden Gegenstand wirkt folgende Unterhaltung lächerlich:

„Nun, Ihre Kinder haben ja jetzt wohl auch Musikunterricht?" — „Ja, unser Alfons spielt den Flügel und unsere Anita singt dazu die Duette!"

Einen Ausflug mit Klavier ins Strafrecht zeigt folgende Unterhaltung unter der Ueberschrift „Bewunderung":

Alte Dame bei der Besichtigung eines Gefängnisses: „Für was wurden Sie bestraft, lieber Mann?" — „Jugendlicher Gefangener: „Ich hatte einen Flügel gestohlen. Ich tat es aber in einem Augenblick der Schwäche!" — Dame: „Was müssen Sie aber da erst in einem Moment der Stärke leisten!" —

Will ein Mann unter allen Umständen das von seiner Gattin mißhandelte Klavier loswerden, so kann folgende nächtliche Unterhaltung unter der Ueberschrift „Hilfe! Einbrecher!" stattfinden:

Frau N. weckt ihren Gatten nachts und flüstert ihm ins Ohr: „Horch, vorn ist ein Einbrecher. Eben hat er an den Flügel gestoßen und einige Tasten niedergedrückt!" — „Glaubst du? Dann werde ich sofort hingehen." — „Ja, tue das; aber bitte schieß nicht sofort, er wird vielleicht auch so von seinem Raube ablassen!" — „Ich schießen? Ich denke nicht daran! Ich werde ihm im Gegenteil helfen, denn ich bin überzeugt, daß er das Instrument allein nicht fortschaffen kann."

Der Klavierunterricht gibt einerseits zur Verspottung der Lehrenden, andererseits zur humoristischen Behandlung der Lernenden wegen geringer Fortschritte, unangebrachter Knickerigkeit in der Bezahlung der Uebungsstunden und wegen der Belästigung der Nachbarschaft durch die Gleichförmigkeit der oft mißratenden Uebungen nach folgenden Beispielen Veranlassung:

Sonderbare Rechnung. Einem Bauernjungen soll auf Anraten des Rektors Klavierunterricht erteilt werden. Der Vater fragt den Klavierlehrer: „Was kostet die Stunde?" — „Fünf Mark." — „Nun, ich werde die Hälfte geben, dann braucht mein Junge nur mit der rechten Hand spielen zu lernen."

Zwei hoffnungsvolle Sprößlinge interessieren sich weniger für die musikalischen Unterweisungen ihrer Lehrerin als für deren körperliche Eigenschaften nach folgendem Rezept:

„Nun, Franz, sieh dir bloß mal unsere Klavierlehrerin an, die läuft ja mit den Fußspitzen einwärts." — „Nicht immer, Egmont. Sie hat doch im Ortsblatt die Erteilung des Musikunterrichts angezeigt mit dem Vermerk: „Geht auch auswärts."

Auch der Druckfehlerteufel erlaubt sich Witze mit unserem Instrument, wie z. B. in einer Dresdener Zeitung, wo zu lesen war, daß der N-Chor am Dienstag ein etwas verspätetes Konzert gab. „Bei den Frauenchören saß der Kapellmeister X. Y. im Flügel."

Schließen wir unsern Ausflug in das Gebiet der humoristischen und witzigen Behandlung des edlen Tasteninstrumentes mit einer Zeitglosse von Rellinghoff: „Das Klavier merkt die Absicht und wird verstimmt" mit dem Zusatz, daß wir dieses nicht wünschen!

*

Eine musikalische Tischgeschichte

Auf dem Lande in der Nähe von *Offenbach*, herrlich gelegen an einem *Bach*, wohnte der *Wagner* und *Zöllner Adam Hoffmann*. Er war der *Herold* und gewissermaßen ein *Volkmann* des kleinen Dorfes *Dittersdorf* und hatte stets *Rossini*en im Kopfe. Er trug als Schmuck einen klingenden *Spohrn* sowie einen großen *Rubinstein*, und eigenartig war beim *Kaun* die Bewegungen des großen *Barthe*s. Er fuhr einst in seinem mit einem schönen *Zelter* bespannten *Kremser*, hinter sich den *Scheinpflug*, mit dem *Weber* des Dorfes zum nahen *Krug*. Während des Essens verschluckte sich der *Adam* an einer gebratenen harten *Hummel*, welche sich in der *Suppé* befand. Ganz be-*d'Albert* starrte er zum *Himmel*, schrie und *Gluck*ste laut auf und riß den bunten *Strauß* vom Tisch. Sein Nebenmann *Liszt* gerade Zeitungen, fährt auch auf und ruft laut: „*Brüll* nicht wie ein *Ochs*. *Lassen* wir das." Doch der Adam macht einen *Haydn*-Spektakel. Im Munde hat er *Bruch* mit seiner umgearbeiteten *Goldmark*. Die beiden *Korngold*-stücke zanken sich im Munde. *Reger* wurde der *Händel*, sie bissen sich wie *Wolf* und *Löwe*, bis aus dem Goldstück *Schillings*, dann sogar *Kreutzer* wurden und zum Schluß nichts übrig blieb wie *Blech*. Nach diesem *Schreker* gingen sie beide zum *Weingartner* und tranken dort eine Menge *Rheinberger*, aßen dazu *Haase*n mit *Senft* und *Meyerbeeren*, zum Schluß gab's *Holländer* Käse. Nachdem noch ein *Mahler* seine Studien an ihnen gemacht hatte, schob man sie gegen Morgen ins *Grell*-e Tageslicht hinaus.

Hans Baudert (Küstrin).

*

Kollektivgeist

Verachtet vorschnell nicht „Privatgefühle"!
Wie häufig täuscht euch bloße Herzenskühle,
die quallig majestätisch „uns" für „mich" setzt
und garnichts mitempfindend „mich" zum „uns" wetzt.

Wie wird heut „Kollektivgeist" oft geschaffen?
Man nehme vollgefüllte „Wir"-Karaffen,
begieße schlotterndwelke „Ich"-Gefühle:
sie springen flott aus der Verjüngungsmühle.

Privater Sinn braucht nicht gleich eng zu scheinen,
denn sitzt er tief, so ist er groß im Kleinen.
Und wenn ein jeder von uns echt empfindet,
der kollektive Kranz von selbst sich ründet.

Alexander Jemnitz.

*

Othmar Schoeck: „Penthesilea"

Nach dem Trauerspiel Heinrich von Kleists, in einem Akt

Uraufführung in der Dresdner Staatsoper

Der Schweizer Tondichter Othmar Schoeck ist in Deutschland durch seine quellende, an Schubert und Hugo Wolf gereifte *Lyrik* bekannt geworden, deren bewußt neutönerische Romantik starke Hoffnungen weckte. In neuerer Zeit hat er sich der linear-expressionistischen Richtung angeschlossen. Bei seinem fünften Bühnenwerk, der „Penthesilea", mag ihm die „Salome" vorgeschwebt haben. Kleists Trauerspiel war bisher nicht für die Bühne zu gewinnen, trotz der dichterischen Größe und sprachlichen Schönheiten. Schoeck dürfte mit der Vertonung dieses Lesedramas kaum als Retter erscheinen. Wohl hat er das Epische vielfach beseitigt, den Liebeskonflikt zwischen Penthesilea und Achill *subjektiv* über den zeitlosen Kampf der Geschlechter gestellt und damit zwischen den Zeilen des Dichters gelesen. Sein Versenken in den Hellenismus ist anzuerkennen. Allein die Hochachtung vor der Macht des *gesprochenen* Wortes hat Schoeck auf einen *Irrweg* gebracht. Die *melodramatische* Behandlung vieler Textstellen muß als Notbehelf gelten, wenn nicht als kompositorisches Ausbiegen, da der Musiker sich nicht dazu aufraffen wollte, mit *erfindungsstarkem Melos* das Wort zu beleben, die Konflikte zu entwirren und das Grausige des Schlusses zu verklären. So bleibt diese Stilmischung ein

Versuch, der, in ewigem Pendeln zwischen Gesang, Parlando und Untermalen des gesprochenen Wortes als nicht gelungen bezeichnet werden muß. Auch die Besetzung des Orchesters ist mehr eigenwillig als eigenartig. Die Bevorzugung der Holzinstrumente (10 Klarinetten) und der Blechbläser, das Einfügen *zweier* Klaviere geschah zu Ungunsten der Streicher, vor allem der Geigen. Vieles sinkt da zur *Illustrationsmusik* herab. Es ist bei Schoeck selbstverständlich, daß das *Lyrische* gelungen ist. Was Prothoë, die Vertraute Penthesileas, zu singen hat, verrät Innigkeit und Wärme. Mehr noch ranken sich musikalische Feinheiten um die Liebesszene zwischen der Königin und ihrem Kampfgegner Achill. Die Schönheiten, die weiter in diesem oder jenem Holzbläserthema, im Violinsolo (Liebestod) usw. aufleuchten, bedeuten Oasen in dem überwiegenden Grau in Grau und Hart auf Hart der Musik. Wohl hebt sich die Charakterisierung des Schlachtgetümmels von Anbeginn des Werkes wirksam heraus, nur sind die Farben („Ah!" und „Ho!" der unsichtbaren, gegeneinander ringenden Massen, Trompetengeschmetter, Schlagzeug, Ruten usw.) etwas grell und beeinträchtigen die Klarheit des gesungenen wie namentlich des gesprochenen Wortes auf der Vorderbühne. Schade, daß das musikalisch *Positive* bei dem Schöpfer der „Elegien" merklich zurücktritt.

Die Aufführung zeigte ein sehr malerisches Bild *(Hasait-Pältz)* des Kampfgebietes um Troja. Mit der Bezwingung ungewöhnlicher Anforderungen hatten Spielleiter Dr. *Staegemann* und ganz besonders Kapellmeister *Kutzschbach* fleißige Arbeit getan. Mit großer Hingabe an die Neuheit und ihre schwierigen Aufgaben waren *alle* Mitwirkenden am Werk, namentlich Irma *Tervani* (Titelrolle), *Plaschke* (Achill) und Maria *Rösler-Kauschnig* (Prothoë). Das Zwitterproblem der Partitur „Cantando-Parlando" dürfte auch dann nicht zu lösen sein, wenn hierfür Opernsänger an schauspielerisch und und sprachlich durchgebildeter Meisterschaft gefunden werden könnten. Nach den Schrecken der Schlußszene stutzte das Publikum zunächst, dann aber dankte man den Ausführenden und dem Komponisten durch starken Beifall. *Schoeck* wäre der Musiker, uns eine befreiende, lebenbejahende *Oper* neuzeitlicher Prägung zu schenken. Prof. *H. Platzbecker.*

*

Rezničeks Tanzsinfonie als Pantomime in der Dresdner Staatsoper

Als dieses neue sinfonische Werk im November die Uraufführung durch die Wiener Philharmoniker erlebte, wurden mehrfach Stimmen laut, die eine szenisch-pantomimische Darstellung empfahlen. Es ist das alte, oft verwendete Motiv vom *Tode*, der in veränderter Gestalt als Allbezwinger durch die vier Bilder schreitet, die E. N. v. Rezniček mit wechselnder Farbengebung hier aneinandergereiht hat. Ellen *v. Cleve-Petz*, die Dresdener Ballettmeisterin, hält sich in ihrer choreographischen Ausdeutung, bei der das rein Tänzerische gegenüber dem Pantomimischen zurücktritt, streng an die lebendige, gut melodische und dabei klanglich moderne Sprache der Musik, besonders an ihren Hauptgedanken, der nicht als Freund und Erlöser, sondern als Verneinender und Zerstörer erscheint. So wandelte sich die schwungreiche Polonaise in ein Ballfest bei der „Dogaressa", der *Czardas* in eine wilde Apachenszene im „Hafenviertel", der liebenswürdig wiegende *Ländler* diente als Unterlage für ein kurzes Scheindasein der Marionetten „Unter dem Maienbaum". Endlich die *Tarantella*, der wahrhafte Totentanz, zeigt uns die „Besessene Stadt". Unerbittlich wütet die Seuche. Vergeblich warnt ein Prophet die sich betäubende Menge. Der *Tod*, vorher als großer Unbekannter, als Fiedler und Leierkastenmann, kommt in dem stark phantastischen, unheimlichen Schlußbild als Trommler, der alles zum Tanze zwingt, bis Feuersäulen aufschießen und alles Lebende vernichten. Ein starker Eindruck! Hübsche Einzelheiten (auch in den Kostümen) wurden offenbar. Die Inszenierung leitete mit sehr geschickter Hand J. *Dobrowen*, auch in der Disziplinierung der Massen. Hervorragend schöne Szenenbilder des Berliner Malers Panos *Aravantinos*, wirkungsvoll in Helldunkel gehalten, gaben den äußeren Rahmen. Den sinfonischen Charakter und die klangsinnlichen Reize der Musik vermittelten in vorbildlicher Weise Fritz *Busch* und die *Staatskapelle.* Am Schlusse wurde mit den Ausführenden auch der *Komponist* herzlich gefeiert. Prof. *H. Platzbecker.*

*

Oskar Geier: „Frau Holle"

Märchenoper in 6 Bildern. Dichtung von P. Sinthor

Uraufführung am Altenburger Landestheater 21. Januar 1927

Das Landestheater Altenburg, das mit künstlerischem Wagemute vor Monatsfrist bereits als erstes Theater Mitteldeutschlands eine sehr gelungene Erstaufführung von Eugen d'Alberts „Golem" herausgebracht hat, ließ mit dieser Märchenoper einen noch fast unbekannten Musiker zu Worte kommen, der bisher erst durch einige Kammermusikwerke in engerem Kreise Anerkennung gefunden hat. Die tiefen Gemütswerte unserer urdeutschen Märchenwelt der Bühne künstlerisch zu erschließen, hat zuerst Humperdinck mit „Hänsel und Gretel" gewagt. Er fand seine musikalischen Motive im deutschen Volksliede und kleidete sie in das etwas zu anspruchsvolle Gewand Wagnerscher Tonsprache. Aber bereits mit den „Königskindern" verstrickte er sich in eine tiefsinnig sein sollende Symbolik, die in Verbindung mit dem tragischen Ausgange der Märchenoper nicht den Boden gewinnen half, den sie um ihrer musikalischen Qualitäten willen verdient hätte. — Diesen Klippen sind die Schöpfer der neuesten Märchenoper glücklich entgangen. Sie versuchten gar nicht, in das altbekannte Volksmärchen allerlei hineinzugeheimnissen oder es mit albernen Zutaten im Stile der greulichen Görnerschen Märchenbearbeitungen für die Kinderwelt „auszuschmücken". Die schlicht sich gebende Dichtung hielt am äußeren Geschehen in der überlieferten Form fest und verwob nur zwei Gedichte von Hermann Löns hinein. Da aber die Urform des Märchens nur weibliche Personen handelnd einführt, wurden um der Opernwirksamkeit willen zwei männliche Rollen, „Hans", der Liebste der Goldmarie, und „Purzel", der drollige Diener der Frau Holle, hinzugefügt. Dem schlichten Stoffe entsprechend ist auch die Musik durchweg anspruchslos gehalten, ohne dabei in Plattheiten zu verfallen. Der Komponist greift auf die alte, bewährte Nummernoper zurück und verbindet die sechs Bilder zu zwei Hauptabschnitten, deren einzelne Teile durch Orchesterzwischenspiele verknüpft werden. Einfache Liedformen und alte Tänze geben die volkstümliche Note und sind in der musikalischen Einkleidung ebenso eigenes Gewächs wie die kunstvoll aufgebauten Finales und kleinen Stimmungsbilder mittelalterlichen Landlebens. In dramatischen Momenten bedient sich die Musik auch moderner Ausdrucksmittel, wobei auch die geschickte Orchestrierung vorteilhaft ins Auge fällt. Unter der geschickten Spielleitung von Rudolf Otto *Hartmann* fand das Werk außerordentlich starken Beifall. Das war nicht zum wenigsten auch ein Verdienst der Landestheaterkapelle, die unter Dr. Georg

Göhlers Stabführung alle Feinheiten der Partitur mit großem Fleiße herausarbeitete. Die Besetzung der Rollen muß vorzüglich genannt werden, im Mittelpunkt Liselotte *Heinlin* (Goldmarie), weiter Sofia *Husi* (Ulrike), Martha *Hartmann* (Stiefmutter), Ljuba *Senderowna* (Frau Holle), Otto *Siegmund* (Hans), Ottomar *Steinbach* (Purzel). Der Chor war gesanglich auf der Höhe seiner Aufgabe, zeigte aber in seiner ungezwungenen Beweglichkeit daneben die führende Hand des kundigen Spielleiters, der auch die reizenden Tanzszenen choreographisch wirksam aufgebaut hatte. *Karl Gabler.*

*

H. Röhr: „Coeur=Dame"

Oper. Text von R. Lothar

Uraufführung in München

Abermals das in der Literatur nicht mehr ganz neue Motiv vom Liebhaber in der Standuhr. Wurden aber kürzlich in Ravels „Stunde Spanien" die Liebhaber in den Uhren spaßhaft spazieren getragen, so geht die Sache in diesem Einakter schlimm aus. Denn der gräfliche Liebhaber hat nur eben Zeit, der angebeteten Fürstin den ersten verbotenen Kuß zu geben und ein (erstes) Stelldichein zu verabreden, da kommt auch schon der brutal-galante fürstliche Gatte unerwartet von der Jagd heim, wittert den schleunigst in der großen Uhr verstauten Galan am richtigen Ort und jagt mit höhnischem „Scherz" durch Uhrkasten wie Mann eine Pistolenkugel. Der Getroffene hat nach des Fürsten Abgang kaum noch die Kraft, der Geliebten seinen freudigen Tod zu versichern und mit Anstand wegzugehen und stirbt im Hof, indes die Fürstin gleich danach von ihrem Gemahl galant zur Tafel geholt wird. Entschieden sympathischer als diese buchstäblich knallige Handlung ist H. Röhrs Musik, die sogar nobel bleibt, wo es die Handlung nicht ist, und sowohl die reinen Stimmungsmomente der Exposition und der Liebesszene wie die Bewegtheit des Geschehens und den Charakter des Fürsten liebevoll ausmalt, zwar durchweg mit den Mitteln und Wirkungen von Gestern arbeitet, in dieser freiwilligen Beschränkung aber erfreut durch ihre sangliche Linienführung und ihren ausgezeichnet klingenden Orchestersatz. — Die Hauptrollen lagen bei Nelly *Merz* (Fürstin), H. H. *Nissen* (Fürst) und F. *Fitzau* (Graf) in besten Händen, und einen besseren musikalischen Deuter als den mit gewohnter Ueberlegenheit und Verve dirigierenden Komponisten konnte das Werk nicht finden. So wurde die Uraufführung zu einem entschiedenen, ja stürmischen Erfolg für H. *Röhr*, der übrigens danach auch E. *Wolf-Ferraris* liebenswürdig-harmloses „Geheimnis Susannens" in neuer Einstudierung mit *Rehkemper*, Fritzi *Jokl* und J. *Geis* als trefflichen Darstellern sehr launig-beweglich dirigierte. Dr. *P.*

MUSIKBRIEFE

Halle a. S. Unsere Oper eröffnete die Spielzeit mit dem „Freischütz" und bot damit nachträglich eine schöne Ehrung für C. M. von Weber. Generalmusikdirektor Band selbst hatte die Einstudierung besorgt und erwies nach jeder Seite hin dem Werke die Liebe und Sorgfalt, welche es verdient. Es folgten: Der Waffenschmied, Der Wildschütz, Aida, Acis und Galatea, Turandot (Busoni), Rheingold, Die lustigen Weiber, Die Zauberflöte. Für vier Monate gewiß nicht übermäßig viel, doch zeigten sich die Aufführungen in jedem einzelnen Fall äußerst gewissenhaft und fein vorbereitet. Nicht zuletzt trug das Orchester, dessen Kultivierung durch Bands Einfluß ständig fortgeschritten ist, zu diesem hohen Niveau immer entscheidend bei. Dazu verfügt die Hallische Oper mit August Roesler und Heinrich Kreutz über zwei Spielleiter, welche reiche Phantasie und eigene Ideen besitzen. Mozarts „Zauberflöte" z. B. wird jetzt bei uns in farbenfreudigen Szenenbildern gezeigt, welche sich blitzartig schnell bei offener Bühne verwandeln. Bei unseren neuen Solisten haben wir mit der Jugendlich-Dramatischen Gertrud Clahes (als Agathe, Turandot, Pamina, Aida gleichbedeutend in der gesanglichen Färbung und darstellerischen Gestaltung), mit der Hochdramatischen Margarete Fiege (prachtvoll im Material und glänzend in der technischen Ausfeilung) und mit dem seriösen Baß Alfred Schütz (fließend volle Stimme und schauspielerische Ausgeglichenheit) ganz besonderes Glück gehabt. Die Vertreter der beiden Tenorfächer sind in ihren Rollen etwas ungleich, weshalb die Opernleitung Umschau nach Ersatz hält. Der ewige Fluch der Provinztheater, welche mit ihren finanziellen Mitteln haushalten müssen, wird sich in diesem Jahre im Solistenensemble bei uns wieder stark bemerkbar machen. Aller Wahrscheinlichkeit nach verlieren wir eine ganze Anzahl von Kräften, welche für den Etat zu teuer werden. — Die Operette brachte bisher „Das Weib im Purpur", „Teresina" und „Paganini" und fand damit viel Anklang. — Unser Konzertleben erhielt die stärksten Anregungen durch die Sinfoniekonzerte des Stadttheaters (Leitung Generalmusikdirektor Band) und der Philharmonie (Leitung Dr. Georg Göhler). Hier waren die herrlichen Berliner Philharmoniker und die in weitem Abstande davon folgende Altenburger Landeskapelle zu Gaste und an Solisten Issai Dobrowen, Alma Moodie, Lotte Schöne, Elly Ney — dort galt es, ein bodenständiges Kunstunternehmen mit seinen durchaus glänzenden Leistungen zu stützen. Von den Solisten Hans Bassermann, Walter Gieseking, Judith Bokor und Florizel von Reuter schlug hier namentlich der geniale Pianist Gieseking alles in Bann. In den Vortragsfolgen gab es hier wie dort Neuheiten, in der Philharmonie Dobrowens Klavierkonzert, Göhlers Violinkonzert, Atterbergs „Barocco" — Suite, R. Kattniggs burleske Suite —, im Stadttheater Haas' Rokokovariationen, Kletzkis Ouvertüre zu einer Tragödie, Wetzlers „Assisi". Im übrigen nahmen auch die Beethoven-Zyklen ihren Anfang. Zu einem unvergeßlichen Erlebnis gestaltete sich ein Konzert des Gewandhaus-Orchesters unter Furtwängler (u. a. Bruckners Neunte). Die volkstümlichen Sinfoniekonzerte von Kapellmeister Benno Plätz bringen in der Hauptsache einen Beethoven-Zyklus mit den Sinfonien Nr. 1—8, mit Ouvertüren, mit dem Violinkonzert und sämtlichen Klavierkonzerten. Was davon bisher zum Vortrag kam, fand lebhafteste Anerkennung. Solistisch wirkten in den Konzerten u. a. mit: Ilse Meinert (Violinkonzert von Beethoven), Fritz Schertel (Cellokonzert von Haydn), Eva Heinitz (glänzend als Interpretin von Dvoraks Cellokonzert), Fritz Busch und Unterzeichneter (zweites und erstes Klavierkonzert von Beethoven). — Von den chorischen Konzerten verdienen in erster Linie Hervorhebung: die großartige Aufführung von H. Suters „Le Laudi" durch die Robert-Franz-Singakademie (Leitung Prof. Dr. A. Rahlwes), die musikalischen Vespern des Stadtsingchores (Leitung K. Klanert), die Aufführung von Herzogenbergs „Die Geburt Jesu" durch die Ulriciana und befreundete Chöre (Leitung Karl Sterz), der Bach-Kantatenabend des Pauluskirchenchores (Leitung Karl Boyde) und die Konzerte unserer leistungsfähigsten Männerchöre (1911er unter Siebenbrodt und Lehrergesangverein unter Rahlwes). Bei der Singakademie fielen die Solisten gegen die hervorragende Altistin Maria Philippi leider etwas ab, ganz besonders der Bassist H. J. Moser. In die Sphäre reinsten Genießens versetzten die Kammermusiken des Klingler-Quartettes, speziell mit einem Beethoven-Abend. Nachhaltige Eindrücke hinterließ sodann ein Lieder- und Duettenabend von Elfriede Hirte (Sopran) und Kurt Wichmann (Bariton) mit erlesener Vortragsfolge und der Meisterbegleitung von Michael Raucheisen. Die Fortschritte der beiden Konzertgeber in der Behandlung ihres glänzenden Materiales und in allem, was die Liedkunst in sich schließt, sind einfach erstaunlich. Unsere Oratorienvereine seien ausdrücklich auf diese auch musikalisch bestens beschlagenen Kräfte hingewiesen. Von den Solistenkonzerten prägten sich im übrigen noch besonders ein die Klavierabende von Alice Landolt und Gertrud Bamberger, sowie die Liederabende von Ilse Reime-Uhmann (modernes Programm: Jürgens, Schoeck, Stephan, Hindemith, Graener) und Maria von Liebermann (seltene Schubert-Gesänge). *Paul Klanert.*

Ulm a. D. Ulm bleibt für den von auswärts kommenden Künstler fast immer eine unsichere Stadt. Wenn er nicht durch die Liedertafel oder den Konzertbund Ulm-Oberschwaben verpflichtet ist, vielleicht auch zufällig einen geldbereiten Mäzen findet, bedeutet seine Kunst regelmäßig finanziellen Mißerfolg, woran selbst reifes Künstlertum nichts ändert. — Im Oktober 1926 feierte die Ulmer Liedertafel ihr 60jähriges Bestehen. Sie umfaßt die für gute Konzerte interessierte bürgerliche Schicht, welche auch die Stütze des Konzertbundes ausmacht. Seit vierzehn Jahren leitet Fritz Hayn die Liedertafel. Sie bildete den Anfang seines hiesigen Schaffens. Hayn dirigiert heute das eigentliche Musikleben der Stadt, als Münsterorganist, als musikalischer Leiter des Konzertbundes und des Vereins für klassische Kirchenmusik, Organisationen, die tatsächlich organisch zusammenarbeiten. Die Grundlagen zu seinem Können empfing der städtische Musikdirektor in Stuttgart bei Pauer und Lang. Seine Programme verraten sicheren, musikalischen Sinn und dauernden Aufstieg. Hayn geht mit der Entwicklung im Rahmen der ihm zur Verfügung stehenden Mittel und der in Ulm vorhandenen Fähigkeit eines Mitgehens. Einer als „radikal" verschrieenen Kunst verschreibt er sich aus der berechtigten Furcht vor großem Defizit nicht. Durch seine Auswahl in der dem Wert nach mannigfaltigen Männerchorliteratur wirkt er auf die größeren und kleineren Vereine der Umgebung erziehend und besitzt als Klavierpädagoge anerkannten Ruf. — Die Haupttat der Festlichkeiten, Kauns „Requiem", eine technisch vollendete Komposition, welche der Auffassung des beständigen Konzertbesuchers keine Probleme stürmischen Neuerungsdranges zumutet, erntete großen Erfolg. Frida Dierolf (Berlin) sang die Altpartie mit reifer Schönheit. Hayn selbst fesselte durch seine Suggestionskraft den Chor und das verstärkte Orchester, so daß eine Leistung entstand, welcher der anwesende greise Komponist seine Anerkennung nicht vorenthielt. Dem Totengesang vorangestellt war Richard Wetz' „Gesang des Lebens", ein im üblich bombastischen Männerchorstil gehaltenes Werk. Für Regers „Weihe der Nacht" stellte der Dirigent einen kleinen Chor zusammen. Dem Musiker vermittelte dieser Reger nachhaltigsten Eindruck. — Nach dem Krieg gründete man in der Liedertafel ein Liebhaberorchester, das Hayn heute so weit geschult hat, um im Verein wertvolle Konzerte selten gehörter Opera zu veranstalten, und das im Rahmen des verstärkten Stadttheaterorchesters eine positiv hörbare Verstärkung ausmacht. Prof. Szanto (München) spielte in einer der Jubiläumsveranstaltungen Bachs Violinkonzert C dur mit musikalischer Vollendung. In der viel zu wenig gehörten Sinfonie-Konzertante für Violine und Viola wirkten als Solisten die Herren Szanto und Ph. Haas, Viola (München), mit. In einem Münsterfestkonzert hörte man Lieder und die Doppelfuge d moll von Kaun. Das erste Winterkonzert der Vereinigung bestritt Karl Erb (München), Ehrenmitglied der Ulmer Liedertafel, mit Fritz Hayn am Flügel und einem in seiner Zusammenstellung stark anfechtbaren Programm. Erbs Kunst versöhnte mit der bunten Willkür. Hayn war, wie fast immer bei diesen Aufgaben, in guter Form. Im Konzertbund hörten wir bis jetzt den Berliner Domchor und ein Orchesterkonzert mit Gustav Havemann als Solist. Der Berliner Geiger imponierte wohl am meisten durch seine verblüffende rhythmische Gestaltungskunst in Dvoraks Op. 53, während er in Mozarts Es dur-Konzert kleine musikalische Forderungen schuldig blieb. Nach langen Jahren dachte man wieder an Haydns „Schöpfung" mit den Solisten Schneider (Berlin) eine unzureichende Kraft, Sterneck (München), der mit der Routine des erfahrenen Theatersängers glänzte, und Elli Handloser (Ulm), die sich mehr als einen lokalen Achtungserfolg ersang. Hayn hatte Chöre und Orchester gewissenhaft vorbereitet und durch die Aufführung dem Wunsche weiter Kreise entsprochen. Von der Orchestervereinigung der Liedertafel war das Szantos-Quartett München eingeladen; es bedachte uns mit dem problemgequälten Pfitzner, dem göttlichen Mozart und singenden Schubert. Aus Stuttgart kam Gret Hein mit einer ihrer Schülerinnen und gab unter Beihilfe von Herrn Wistinghausen am Ulmer Stadttheater im Gemeindehaus buchstäblich ein Schülerkonzert mit einigen sehr zweifelhaften Kompositionsversuchen. Die „Freie Vereinigung zur Pflege zeitgenössischer Kunst" glaubte in Ulm die in Donaueschingen zuerst gespielten Welte-Rollen für mechanische Musik nicht vorenthalten zu dürfen. Toch und Hindemith erwiesen sich als die prädestinierten Vertreter der neuen Kunst. Vielfach wünscht man hier auch einmal das Landestheater-Orchester von Stuttgart zu hören. Die Stadtverwaltung, die doch dem Konzertbund sehr nahe steht und



Verl. Herm. Leiser, Berlin-Wilm.

Mattia Battistini

(Text s. S. 218)



Wilhelm Mauke

(Text s. S. 218)

die städtischen Säle fast zu sorglich hütet, könnte sich durch mehrmalige Verpflichtung des Generalmusikdirektors Leonhard mit seinen Musikern ein kulturelles Verdienst erwerben. *Hp.*

*

Weimar. Der ruhigen Initiative der Gesellschaft der Musikfreunde verdanken wir auch in diesem Jahre wieder einige Konzerte auswärtiger Künstler von klangvollem Namen. Hellste Begeisterung erweckte Elly Ney mit ihrem faszinierenden Klavierspiel. Reifste Kunst boten auch die vier Herren des Rosé-Quartetts. — Das Deutsche Nationaltheater eröffnete diesmal mit dem „Ring" von Rich. Wagner, der die Aufmerksamkeit der Besucher anzog, ohne indessen die Ansprüche ganz zu erfüllen, die man von früheren Aufführungen her zu stellen berechtigt war. Doch gab es auch hier Lichtpunkte, vor allem die Brünnhilde von Frau Mimi Poensgen. Gute Häuser macht Verdis neu ausgegrabene und von Dr. Ernst Latzko sehr sorgfältig einstudierte Oper „Die Macht des Schicksals", die sehr gefiel, nicht zuletzt dank der hinreißenden gesanglichen Leistung von Elsbeth Bergmann-Reitz und der Herren Broß-Cordes, Bergmann und Xaver Mang. Eine gleich gute Aufnahme fand auch Brandts-Buys komische Oper „Die Schneider von Schönau", die Ernst Prätorius, unser Generalmusikdirektor, mit dem richtigen Instinkt für den Lustspielcharakter dieses Werkes, aufs feinste musikalisch ausgearbeitet, herausbrachte und gemeinsam mit Maximilian Moris, der die Oper meisterhaft in Szene setzte, ein Kabinettstück dieser Kleinkunst schuf, das erfrischend wirkte. — Den 60 Jahre alt gewordenen, fleißig schaffenden Waldemar v. Baußnern ehrte man in Weimar durch ein dreitägiges Musikfest, welches mit zwei Abenden das Theater und mit einem Abend die Musikschule bestritten. Man begann im Theater mit dem „Psalm der Liebe", der als VI. Sinfonie bezeichnet, viel Schönheiten aufweist, dessen Tonsprache, so edel sie sich auch gibt, indessen es nicht vermag, das Interesse für eine so lange Zeitdauer wachzuhalten. Mehr Konzentration wäre sicherlich manchem Werk dieses so ernst und zielbewußt konsequent schaffenden Tonsetzers von großem Vorteil. Das zeigte sich bei den meisten der aufgeführten Arbeiten des Meisters, der ja in Weimar kein Unbekannter mehr war. Elsbeth Bergmann-Reitz kämpfte gegen die Tonmassen des Orchesters, aber ihre Hingabe an das Werk war getragen von der aufrichtigen Beseelung und der bewußten Absicht, dem anwesenden Tondichter zum Erfolg zu verhelfen. Einen weit geschlosseneren Eindruck nach Form und Inhalt, Aufbau und Entwicklung machte die ungarische Sinfonie, in der nicht nur die Schlußvariationen interessieren und zu fesseln vermögen, sondern auch Laune und Witz ihre Zügel schießen lassen und ein fast ungebändigtes Temperament sich kundgibt, das entschieden fortreißend wirkt. Das Konzert in der Staatlichen Musikschule bot zu Beginn des Abends vier Choralinventionen für Kammerorchester mit Orgel, die unter der sehr schwungvollen Leitung von Max Strub in ihrer mehr knappen Form sehr eindringlich wirkten. In der Mitte des Programms standen die von Bruno und Anna Hinze-Reinhold gespielten vierhändigen Variationen „Gruß an Wien", denen als Schluß das hier wohl schon gespielte Trio folgte, das in seiner durchaus flüssigen Diktion und durchsichtigen Faktur dem Abend einen sehr harmonischen Ausklang gab. Der dritte Abend versammelte die allerdings mehr als wenigen Zuhörer wieder im Theater, wo Dr. Ernst Prätorius mit dem neugegründeten Volkschor des Komponisten III. Sinfonie — „Leben" — aufführte mit einer Ausgestaltung, die Orchester und Chor auf stolzer Höhe zeigten und Zeugnis gaben von der Riesenarbeit, die Prätorius geleistet hatte. Auch in dieser Sinfonie traten alle Vorzüge in die Erscheinung, die das Merkmal sind für die Schaffensart des nie rastenden Tonsetzers. Beachtung verdienen für Weimar auch die Konzerte des Orchestervereins, die manches Hörenswerte bieten. So wurden vier Gesänge mit Orchester von Artur Rösel dort aus der Taufe gehoben, die nach Texten von Erica von Watzdorf nicht nur durch die ihnen innewohnende Musikalität, sondern durch die orchestrale Einkleidung fesselten, und denen Benno Haberl ein ausgezeichneter Interpret war. *Gustav Lewin.*

KLEINE MUSIKBERICHTE

Linz. Wie Graz besitzt auch Linz, die zweitgrößte Provinzstadt Oesterreichs, keine ständige Oper. Direktor Hugelmann, unter dem das Theater einen künstlerischen Aufstieg nimmt, hat einen famosen Ausweg gefunden: die Wiener Volksoper gibt wöchentlich Gesamtspiele. Bisher wurden herausgebracht: Der fliegende Holländer, Hoffmanns Erzählungen, Evangelimann (mit Topitz, Berlin, in der Titelrolle). In der „Jüdin" war Frau Pfiffer-Lax von hinreißendem Temperament. Ganna Walska als Tosca mehr Modejournal denn Sängerin. Dr. Kaiser hat verdientermaßen Erbsitzrecht am Linzer Opernpult erlangt . . . *Franz Gräflinger.*

*

Marburg a. L. Die Meininger Musiktage brachten hier unter Heinz Bongartz Strauß' „Aus Italien" und Regers Mozart-Variationen, Kammermusik und unter meiner Leitung Brahms' Erste, Bruckners Siebente. Diese drei Darbietungen erweckten große Begeisterung. In meinem Totensonntagskonzert erzielte Paul Gerhardts „Requiem" für Blasorchester, Harfe und Orgel tiefe Eindrücke, nicht minder Richard Barths 3. Psalm für Chor mit Blasorchester. Für R. Barths meisterliche Kammermusik (Manuskript) traten mit bedeutenden Leistungen Lili Gebhard (Violine) und August Wagner (Klavier) ein. Des letzteren gediegene Orgelabende finden gesteigerten Zuspruch. Das Busch-, Rosé-, Gewandhaus-, Wendling- und Klingler-Quartett bieten sämtliche Beethoven-Quartette in hoher Vollendung.

Dr. *Herm. Stephani.*

*

Zeitz. Einen besonderen Genuß gewährte ein vom Konzertverein veranstaltetes Orchesterkonzert der Reußischen Kapelle unter der befeuernden Leitung von Heinrich Laber insofern, als die Vortragsfolge nur aus Erstaufführungen für Zeitz bestand. Den Höhepunkt des Abends bildete eine glänzende Wiedergabe des „Don Quixote" von Rich. Strauß. Lebhaftes Interesse erregte auch Strawinskys „Feuervogel", Suite in einer Bearbeitung für vereinfachte Orchesterbesetzung. Von den übrigen Konzerten der letztvergangenen Wochen verdient das II. Sinfoniekonzert des Stadtorchesters besondere Erwähnung mit Dr. Hochkofler als Gastdirigenten. In Anbetracht der gegebenen Verhältnisse war die Leistung desselben einfach erstaunlich, und das Orchester war kaum wieder zu erkennen. Hoffentlich wird sich in Zukunft noch des öfteren Gelegenheit bieten, Dr. Hochkofler als Dirigenten begrüßen zu dürfen. Kurz vor Weihnachten trat der Bühnenvolksbund auf den Plan mit einem wohlgelungenen Balladenabend des bekannten Leipziger Baritons Alfred Kase.

Rudolf Winter.

*

Zittau. Das tatkräftige Eintreten des Theaterkapellmeisters Bernhard *Seidmann* besonders für neuzeitliche Musik hat in das Kunstleben unserer Stadt einen frischen Zug gebracht. Im Stadttheater kam dies durch die Uraufführung der Oper „Das verkaufte Lied" der Schweizer Komponistin Lily *Reiff* zum Ausdruck, mehr noch aber durch verschiedene Vorträge und Musikabende in der Volkshochschule und in den Konzerten des Zittauer Volkschores. In einem der letzteren wurden unter seiner Leitung Vokalwerke von Heinrich Kaminski, Hermann Reutter und Paul Hindemith dargeboten, die infolge vorzüglicher Wiedergabe in technischer wie geistiger Beziehung starke Eindrücke hinterließen.

BESPRECHUNGEN

Bücher

Hans Schulte: Das musikalische Schaffen des Kindes. F. E. C. Leuckart in Leipzig.

Ein sehr gründlicher, praktischer und nützlicher Beitrag zum Kapitel Schulmusikpflege. Als besonders gelungen sehe ich die Abschnitte 4 und 6 an: das Schaffen im Rhythmus und das Schaffen im Bereiche der Stimm- und Vortragsbildung. *R. Greß.*

*

Hesse-Sterns Vereinigter Musiker-Kalender. 49. Jahrg. 1927. Drei Bände (zwei Adreßbücher und ein Notizbuch). Berlin, Max Hesses Verlag.

Zum Lobe oder auch der Unentbehrlichkeit dieses Musiker-Kalenders Neues hinzuzufügen, erübrigt sich. Es sei nur erwähnt, daß der Umfang durch weitere Einbeziehung des Auslandes um 150 Seiten noch vermehrt und auch sonst alles getan wurde, um den überreichen Inhalt übersichtlich und möglichst lückenlos zu gestalten.

Musikalien

C. Flesch: Das Skalensystem. Verlag Ries & Erler, Berlin.

Auf schönstem Papier, peinlich sauber gestochen und obendrein haltbar gebunden, veröffentlicht der obige Verlag dieses neueste Werk des Geigenmeisters, der in seiner Enzyklopädie „Die Kunst des Violinspiels“ schon eine Kostprobe davon gegeben hat. Es handelt sich also hier nicht um eine Bereicherung jener Entdeckungsliteratur, welche die Preisgabe irgend eines Geheimnisses in Aussicht stellt, sondern um ein ehrliches Studienmaterial, aus solistischer Erfahrung und der prominenten Beherrschung des Stoffes hervorgegangen, welches das Kunststück zu lösen sucht, die mannigfachen Varianten und Ausführungsmöglichkeiten des Skalen- und Akkordspiels einerseits lückenlos anzuführen, andererseits aber zeitlich durchführbar zu gestalten. Diese gestellte, wahrlich nicht leichte Aufgabe muß als durchaus gelungen betrachtet werden, denn wie das geschlossene Werk jetzt hier liegt, trägt es *die Vollkommenheit* in sich und bringt sogar dem Vorbereiteten eine bestechende Ueberraschung: Die Angliederung der *Flageolettformel* an jede Tonart. Auf dem annähernd gleichbleibenden Stamm der linkstechnischen Ausführung werden fast alle gebräuchlichen Stricharten wechselnd aufgepfropft, weshalb der Uebende bei dieser Art, Tonleitern und zerlegte Akkorde zu studieren, auch *bogentechnisch* gefördert wird. So findet der vorgeschrittene Schüler im Skalensystem einen kaum zu überschätzenden Wegweiser zum weiteren Aufbau und der auf knappe Uebungszeit beschränkte, im Erwerb stehende Geiger wiederum alles, um dem technischen Verfall vorzubeugen. Und beiden wird ein belebender Wiederschein jener schöpferischen Genialität, die der wahrhaft Große neidlos verschenkt.

*

Prof. *J. Winkler:* Die Technik des Geigenspiels. IV. u. V. Teil. Verlag Ludwig Doblinger, Wien.

Wenn ich mich in die fleißigen violinpädagogischen Arbeiten aus der Feder dieses Autors vertiefe, von welchen jetzt Band IV (Spikkato-Technik) und seine Analysen ausgewählter Etuden vor mir liegen, so werde ich immer an den Nestor der französischen Grammatik, an Ploetz gemahnt, dessen angeblich letzten Worte gewesen sind: „Je meurs, aber man kann auch sagen je me meurs“! Diese absolute Gründlichkeit, dieses breite Sichauslassen über Selbstverständliches, dieser umständliche Stil geben auch den Winklerschen Arbeiten das äußere Gepräge. Aber unleugbar beherrscht der Wiener Geigenpädagoge seine Sache so gut, wie es sein schon verstorbener philologischer Doppelgänger in seinem Fache getan hat, und ich zweifle nicht, daß er allen, die sich bei ihm Rats erholen, die Grundsätze des guten alten Geigenspiels beibringen wird. Daß manche seiner Anschauungen mit den Erkenntnissen jüngerer Autoren nicht ganz übereinstimmen, ist nach allem überflüssig, im einzelnen hervorzuheben. *H. Seling.*

*

Paul Geilsdorf: Geistliches Liederbuch, 12 Gesänge für eine Singstimme. C. A. Klemm, Leipzig.

Einfache, z. T. an die geistlichen Lieder Bachs und Regers (Op. 137) gemahnende Melodien und Sätze des Chemnitzer Kantors zu St. Pauli. Schwerlich werden diese Melodien aber die seit Jahrhunderten eingebürgerten verdrängen wollen?

*

Günther Raphael: 6 Improvisationen für Klavier. Steingräber Verlag.

Diese Stücke bedienen sich etwas zu sehr der Sprache Max Regers (etwa seiner Stücke Op. 20, 45, 53), — ich meine, ein junger, begabter Komponist müßte im Jahr 1926 einen ganz andern Stil schreiben!

*

N. O. Raasted: 18 kleine Präludien für Orgel oder Harmonium. Fr. Kistner, Leipzig.

Mehr für Harmonium als für Orgel geeignet, einfach, aber durchaus nicht reizlos (wie sonst die meiste Musik dieser Art), empfehlenswert.

*

Hans Gál: Herbstlieder, Op. 25, für vierstimmigen Frauenchor a cappella. Verlag N. Simrock, Berlin.

Zwei geistliche Gesänge für Sopran, Gambe (oder Cello) und Orgel, Op. 21. Verlag Leuckart.

Hans Gál gehört zweifellos zu den Begabten unter der jungen österreichischen Komponistengeneration. Zarte Klangstimmungen, sicher geführte melodische Linien und eine trotz ihrer Zurückhaltung aparte Harmonik vereinigen sich besonders in den Frauenchören zu schöner Wirkung.

*

Karl Gräner: Trauungsgesang (H. Löns) für Männerchor. Bote & Bock.

Ansprechend, aber bei kirchlicher Trauung nicht verwendbar.

*

Paul Geilsdorf: Wie der Hirsch schreit ..., Motette für gemischten Chor. C. A. Klemm.

Wirkungsvoll, gut in Satz und Erfindung, zuweilen schaut der Einfluß der Mendelssohnschen Motetten zwischen den Zeilen durch.

*

Ludwig Heß: Eichendorff-Musikanten, Op. 80. (Vieweg.)

Diese zwölf kleinen Lieder (Jöde gewidmet) sind meist zweistimmig, können z. T. mit oder ohne Begleitung gesungen werden, sogar (oder vielleicht hauptsächlich) im Freien. — Heß, der in allen Sätteln reiten kann, zeigt sich hier im grünen Wandervogelhabit, der ihm aber nicht so gut sitzt wie der Frack: von der Musik der Jugendbewegung trennt diese Lieder ein unüberbrückbarer Abgrund.

*

Bruno Stürmer: Lieder der Landsknechte für Männerchor. B. Schott's Söhne, Mainz.

Der Ton alter Volkslieder ist in diesen Chören gut getroffen; der Satz ist vortrefflich.

*

Karl Kittel: Deutscher Tag. Achtstimmiger Männerchor. B. Schott's Söhne, Mainz.

Leistungsfähigen Chören zu vaterländischen Feiern zu empfehlen.

*

Karl Gerstberger: Sechs dreistimmige Frauenchöre. Volksvereinsverlag, M.-Gladbach.

Altdeutsche Texte sind hier ansprechend, ungekünstelt vertont.

*

Paul Müller (Zürich): Te Deum, für Sopran- und Baßsolo, gemischten Chor und Orchester, Op. 11, Klavierauszug. B. Schott's Söhne, Mainz.

Knapp, oft archaisierend, wuchtig und einfach, und doch neuartig; an Bruckner und Kaminski gemahnend. Unsere gemischten Chöre sollten sich dieses Werks annehmen! *H. K.*

KUNST UND KÜNSTLER

— In *Paris* finden Anfang März *zwölf deutsche Wagner-Aufführungen* im Théatre des Champs Elysées statt (Tannhäuser, Lohengrin, Walküre, Siegfried und Meistersinger); die musikalische Leitung haben Bruno *Walter* und Erich *Kleiber*.

— In der diesjährigen Opernsaison im Covent Garden-Theater in *London* (2. Mai bis 24. Juni) werden an deutschen Werken aufgeführt: Ring des Nibelungen, Tristan und Isolde, Parsifal, Rosenkavalier, Entführung aus dem Serail, Fidelio. Für die Hauptrollen sind eine Reihe glänzender Solisten verpflichtet. Dirigenten sind Bruno *Walter* und Rob. *Heger*.

— Im Städt. Schauspielhaus in *Berlin* sollen durch die *Wiener Sängerknaben* im April unter Kleibers Leitung „Der Dorfbarbier“, „Bastien und Bastienne“, sowie der „Apotheker“ (Haydn) aufgeführt werden.

— Die *Berliner Staatsoper* hat die neue Oper von Leos *Janacek*, „Die Sache Makropulos“, nach dem Drama von Karel Capek, zur deutschen Uraufführung erworben. — Die Städt. Oper hat Franz *Schrekers* „Irrelohe“ angenommen und wird das Werk im Laufe des Frühjahrs herausbringen.

— In *Petersburg* findet im Frühjahr das Erste Allrussische Musikfest statt, an dem lediglich die organisierte Arbeiterschaft teilnehmen wird. Es werden 4000 Sänger, ein Balalaikaorchester von 1800 und ein Blasorchester von 1500, sowie eine Mandolinenkapelle von 300 Mann mitwirken.

— Die Uraufführung der neuen Oper „Jonny spielt auf“ von Ernst *Krenek* findet am 10. Februar im Stadttheater in *Leipzig* statt.

— Die reichsdeutsche Uraufführung der Oper „Das Mahl der Spötter“ von Umberto *Giordano*, Text von Sem Benelli,

fand am 30. Januar 1927 im Stadttheater zu Osnabrück unter der musikalischen Leitung des städt. Musikdirektors Otto *Volkmann* und der Regie von Bozo *Miler* statt.

— Die „Epigramme“ für gemischten Chor von Hans *Gal* (N. Simrock) gelangen beim diesjährigen Tonkünstlerfest in Krefeld zur Uraufführung. Seine Claudius-Motette (Op. 19) (N. Simrock) wird vom Domchor (Berlin) unter Prof. Rüdel am 5. März 1927 uraufgeführt.

— Die „Sinfonietta“ Op. 7 von Paul *Kletzki* wird im April 1927 auch in Kronstadt (Siebenbürgen) durch Prof. Paul Richter aufgeführt.

— Alban *Bergs* neues Kammerkonzert für Geige, Klavier und 13 Bläser ist für das nächste Musikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Frankfurt a. M. angenommen worden. Die Uraufführung dieses Stückes findet im Februar in New York unter Stokowski durch Walter Gieseking und Josef Szigeti statt.

— „Herrn Dürers Bild“, Oper in 3 Akten von J. G. *Mraczek*, Text nach der Novelle von Ginzkey „Der Wiesenzaun“ von A. Ostermann, wurde am 29. Januar an der Städt. Oper in Hannover uraufgeführt unter Leitung des Operndirektors Prof. Krasselt. Ferner stehen Aufführungen im Nationaltheater in Weimar und in Nürnberg zur 500-Jahr-Dürer-Feier bevor.

— Georg *Kießigs* Weihnachtsoratorium „Das Kind zu Bethlehem“, Text von H. P. Schmiedel, wurde in Leipzig durch die Opernschule von E. Possony erfolgreich uraufgeführt.

— Im Scalatheater in *Mailand* wurde zum ersten Male seit Jahrzehnten der „Freischütz“ gegeben. Die Aufführung fand begeisterten Beifall.

— In einem Klavierabend brachte Richard Glas in Kiel eine Suite in E dur von Reinhard *Oppel* zur erfolgreichen Uraufführung.

— Alex. *v. Zemlinsky* (Prag) scheidet von der dortigen deutschen Oper, um ab September 1927 an der Staatl. Oper am Platz der Republik in Berlin das Amt eines Ersten Kapellmeisters unter Operndirektor O. Klemperer einzunehmen.

— Hans Wilhelm *Steinberg* wurde als Nachfolger Zemlinskys zum Opernchef des Deutschen Landestheaters in Prag gewählt.

— Kammersängerin Lucie *Weidt* wird mit Ablauf der Spielzeit nach 25jähriger Tätigkeit aus dem Verbande der *Wiener Staatsoper* scheiden und aus diesem Anlaß zum Ehrenmitglied ernannt werden.

— Der Generalmusikdirektor des Hessischen Landestheaters in Darmstadt, Josef *Rosenstock*, wurde als Nachfolger Otto Klemperers an das Staatstheater in Wiesbaden berufen.

— Prof. Dr. Hans *Pfitzner* wurde zum Mitglied des bayerischen Maximilianordens in der Abteilung für Kunst ernannt.

— Der Erste Kapellmeister des Weimarer Deutschen Nationaltheaters, Dr. Ernst *Latzko*, verläßt mit dem Ablauf der diesjährigen Spielzeit seine Stellung am Deutschen Nationaltheater, die er seit 10 Jahren innehat.

— Die Allgemeine Musikgesellschaft in Basel verpflichtete als Dirigent Felix *Weingartner*, der gleichzeitig zum Direktor des Konservatoriums berufen und vom Stadttheater zur Uebernahme einer Reihe von Opernvorstellungen verpflichtet worden ist. Weingartner läßt sich in Basel nieder und widmet sich ausschließlich dem neuen Wirkungskreis.

— Die Hagener Stadtverordneten ernannten den städt. Musikdirektor Rich. *Richter* zum Generalmusikdirektor und gleichzeitig den Direktor des Stadttheaters Hans *Hartmann* zum Intendanten.

— Die *Dresdner Staatsoper* hat mit Kurt *Taucher* einen neuen fünfjährigen Vertrag abgeschlossen, der den Sänger fortan ausschließlich an Dresden bindet. Vom Volksbildungsministerium ist dem Künstler die Dienstbezeichnung *„Kammersänger“* verliehen worden.

— Ludwig *Donin* ist in Lindau, Bregenz und Wien erneut mit eigenen Liederabenden an die Oeffentlichkeit getreten, wobei ihm die ausgezeichnete Sängerin Amalie Gröll-Hermann eine berufene Interpretin war.

— Der *Rheinische Madrigalchor* hat Anfang Januar eine Konzertreise nach Süddeutschland gemacht, die dem Chore sowie seinem Leiter Prof. Walter *Josephson* wieder große künstlerische Erfolge brachte.

— Walter *Niemann* spielte sehr erfolgreich eigene Klavierwerke im Künstlerverein in Bremen.

— Zwei Lieder von Ernst *Toch*, sowie Kinderlieder aus „Des Knaben Wunderhorn“ von Hans *Kammerer* wurden von Ludwiga *Kuckuck-Albrecht* in Freiburg i. B. zur erfolgreichen Uraufführung gebracht.

— Anton *Bauer* ging bei dem vom Verkehrs- und Verschönerungsverein Bamberg veranstalteten Wettbewerb für die beste Vertonung des Bamberger Preisgedichtes als Sieger hervor.

— Stephanie *Pellissier* (Klavier) und Prof. Paul *Grümmer* (Cello) brachten in einem Sonatenabend in Heidelberg Alex. *Tscherepnins* D dur-Sonate zur erfolgreichen Uraufführung.

— In Köslin spielten Klara *Klein* und M. *Albrecht* mit viel Beifall Klavierkonzerte von Beethoven, Chopin und Liszt.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

Berliner Uraufführungen (Konzert):

Wilh. Rinkens: Zweites Trio Op. 37 (Schumann-Heß-Wille).
Hans Bullerian: „Tod und Erwachen“, Liederzyklus (Sopran und Kammerorchester).
Edward Moritz: Klavierquintett.
Wilhelm Kempff: „Musik im Frühling“ (drei altdeutsche Minnelieder mit Streichtrio und Klarinette).

GEDENKTAGE

— Am 25. Februar wird Wilhelm *Mauke*, der bekannte, in München lebende Komponist, 60 Jahre alt. In Hamburg geboren, studierte er vor seiner musikalischen Ausbildung in Basel und München, zuerst Medizin. Zunächst trat er als Musikkritiker hervor, dann als fruchtbarer Komponist. Von seinen dramatischen Kompositionen sind Der Taugenichts, Der Tugendprinz, Fanfreluche, Laurins Rosengarten, Das Fest des Lebens, Die letzte Maske, Thamar bekannt geworden. Weiter stammt von ihm ein Oratorium „Die Vertreibung aus dem Paradies“, die sinfonischen Dichtungen: Einsamkeit, Liliencron, Sursum corda, Ora pro nobis (für Sopran und Orchester), eine Romantische Sinfonie und eine Sinfonie mit Chor und Orchester „Das Gold“. Aus seinen sonstigen Schöpfungen ragen besonders eine reiche Anzahl Lieder hervor.

— Am 25. Februar wird Erich M. *v. Hornbostel*, Professor für vergleichende Musikwissenschaft an der Universität Berlin, 50 Jahre alt.

— Der schwedische Komponist Olaf Wilhelm *Peterson-Berger* wird am 27. Februar 60 Jahre alt. In Angermanland (Schweden) geboren, erhielt er seine musikalische Ausbildung in Stockholm und Schweden. In der Folgezeit machte er sich als Komponist, Musikschriftsteller, Dirigent und Opernregisseur einen Namen. Er schrieb zwei Opern „Ran“ und „Arnljot“, zwei Sinfonien, zwei Sonaten für Violine und Klavier, Klavierstücke, Lieder. Er übersetzte u. a. eine Anzahl Wagnerscher ästhetischer Schriften ins Schwedische, auch hielt er Vorträge über Wagner.

— Am 27. Februar wird Mattia *Battistini*, der gefeierte italienische Bariton, 70 Jahre alt. Dieser Sänger gehört zu den wenigen Begnadeten, denen es bis ins hohe Alter vergönnt ist, ihre Kunst immer noch ausüben zu können. Glänzende Naturanlagen, rastloser Fleiß und weise Oekonomie, sowie glückliche Lebensumstände ließen diese seltene Erscheinung zeitigen. B. gehört zu den Vertretern einer Gesangskunst, deren eigentliches Wirkungsfeld schon lange hinter uns liegt, der aber wie allem wahrhaft Bedeutenden etwas Zeitloses eignet, so daß sie auch in Zeiten mit andersgearteten Kunstidealen voll zu wirken vermag. B.s Sängerinstinkt beschränkte sich stets auf die romanische, speziell die italienische Oper; hier aber reicht sein Ausdrucksgebiet vom „Orfeo“ des Peri um 1600 bis auf den Puccini jüngstvergangener Tage. In Deutschland ist B. erst wenige Jahre vor dem Krieg richtig bekannt geworden. Sein Wiedererscheinen nach dem Krieg ließ ihn widerspruchslos als heute ersten und unübertroffenen Vertreter des italienischen „bel canto“ erscheinen.

— Am 20. Februar vor 125 Jahren wurde Charles Auguste *de Bériot*, der bekannte belgische Violinspieler und Komponist, in Löwen geboren. In der Hauptsache Autodidakt, nach kurzem Unterricht durch Baillot, gewann er bei seinem ersten Pariser Auftreten großen Erfolg. Er wurde nach erfolgreicher Kunstreise in England Soloviolinist des Königs der Nieder-

lande. Verheiratet war er mit der Sängerin Maria Malibran-Garcia. Die Revolution von 1830 vertrieb ihn aus seiner Stellung und er begab sich wieder auf Reisen. 1843 erhielt er



Charles Auguste de Bériot

eine Anstellung als erster Violinlehrer am Konservatorium in Brüssel, gab aber infolge eines Nervenleidens 1853 diese Stellung wieder auf. Im Jahre 1858 verlor er das Augenlicht und erlitt eine Lähmung des linken Arms. Er starb am 8. April 1870 in Brüssel. Von seinen Kompositionen haben sich hauptsächlich seine Violinkonzerte erhalten, die noch heute zum Schulgebrauch gespielt werden.

TODESNACHRICHTEN

— In Dresden starb Jenny *Kretschmer*, die Witwe Edmund Kretschmers, des „Folkunger"-Komponisten, der ihr bereits 1908 im Tode voranging. Sie war die Tochter des Kammermusikus Schröter und eine Verwandte des Cellisten F. A. Kummer in Dresden und wirkte (vor ihrer Vermählung) als Sängerin am Dessauer Hoftheater. Später betätigte sie sich als Gesangslehrerin. Große Ehrungen wurden ihr beim Festzuge des ersten deutschen Sängerbundesfestes 1865 in Dresden zuteil, wo der Preischor ihres Gatten, „Die Geisterschlacht", einen glänzenden Erfolg errungen hatte. Jenny Kretschmer hat ein Alter von nahez 88 Jahren erreicht.

— In München starb im 70. Lebensjahre Kammersängerin *Lilli Dreßler*, die ehemalige vortreffliche Wagner-Sängerin der Münchner Oper. Sie war eine Schülerin von Johanna Jachmann-Wagner, der Nichte Richard Wagners.

— Wir erhalten soeben die traurige Nachricht, daß Prof. Ludwig *Riemann* (Essen) am 25. Januar im Alter von 63 Jahren infolge eines Schlaganfalls verschieden ist. Der Verstorbene, der sich als Schriftsteller auf akustischem und musiktheoretischem Gebiet einen bekannten und geschätzten Namen erworben hatte, gehörte zu den treuen Mitarbeitern der „N. M.-Z.". Seine Aufsätze auf dem Gebiete der Harmonielehre boten stets eine Menge des Interessanten und Anregenden. Es freut uns, daß wir in der letzten Nummer noch einen Aufsatz seiner Feder, „Potenzierte Spannungstonalität", veröffentlichen konnten, der in gedrängter Form die Gedankengänge seines zuletzt herausgegebenen Werkes „Das Erkennen der Ton- und Akkordzusammenhänge" enthält. Prof. Ludw. R. ist am 25. März 1863 in Lüneburg geboren, absolvierte das Akad. Institut für Kirchenmusik in Charlottenburg und wurde hierauf Gesanglehrer am Gymnasium zu Essen a. R. Seine Ernennung zum Professor erfolgte 1918.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Die ungünstigen Verhältnisse im Theaterwesen der Stadt *Münster* drängen immer mehr zu einer Lösung. Die Stadt kann den hohen Zuschuß von etwa 500 000 Mark, den das Stadttheater beansprucht, auf die Dauer nicht tragen. Es ist nun geplant, eine Theatergemeinschaft mit dem *Osnabrücker Stadttheater* zu schließen, dessen Schauspiel unter Leitung des Intendanten Dr. Liebscher einen erfreulichen Aufschwung genommen hat.

— Anläßlich des 100. Todestages Ludwig van Beethovens im Jahre 1927 hat der *preußische Staat* einen *Beethoven-Preis* geschaffen, der von der Preußischen Akademie jährlich an hervorragend begabte, strebsame jüngere oder anerkannte ältere Komponisten, die die deutsche Reichsangehörigkeit besitzen, verliehen wird. Der Preis beträgt jährlich 10 000 Mark. Für die Verleihung des Preises wird ein Kuratorium berufen, bestehend aus vier Mitgliedern des Senats und zwei Mitgliedern der Genossenschaft der Akademie der Künste, Sektion für Musik, ferner dem Direktor der Hochschule für Musik in Charlottenburg, einem Direktor der Hochschule für Musik in Köln, dem Vorsitzenden der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer, dem jeweiligen Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Berlin und einem freien Komponisten der jüngeren Generation. Für diese elf Mitglieder des Kuratoriums werden außerdem elf Stellvertreter berufen. Vorschläge für die Verleihung des Preises sind der Akademie der Künste bis spätestens zum 1. Januar jeden Jahres von den Kuratoriumsmitgliedern schriftlich einzureichen. Unmittelbare Bewerbungen sind unzulässig. In der Regel ist der Betrag ungeteilt zu vergeben, es sei denn, daß die Bedeutung des Beleihungsgrundes mit der Höhe des Betrags nicht in Einklang zu bringen ist. In diesem Fall kann eine Verteilung des Preises auf zwei Bewerber stattfinden. Sollte in einem Jahr der Preis ausnahmsweise nicht ganz zur Verteilung kommen, so wächst die unverwendet gebliebene Summe dem nächstjährigen Preise zu. Die Bedürftigkeit eines Tonsetzers darf zwar für die Verleihung nicht maßgebend sein; jedoch soll, wenn zwischen zwei Tonsetzern zu wählen ist, deren Begabung und Leistung gleich hoch gewertet werden, der bedürftigere zuerst berücksichtigt werden. Bei älteren Komponisten soll für die Beurteilung der Gesamtwert ihres Lebenswerkes, bei jüngeren Tonsetzern sollen einzelne hervorragende Leistungen maßgebend sein. Der Preis darf an einen Tonsetzer in der Regel nur einmal verliehen werden. Im Falle der Wiederholung der Verleihung bedarf es eines einstimmigen Beschlusses des Kuratoriums. Der verliehene Beethoven-Preis gelangt in jedem Jahre am 26. März, dem Todestag Ludwig van Beethovens, zur Verteilung.

— Der *Wiener Weltmusik- und Sangesbund* erläßt einen Aufruf zur Schaffung eines *Beethoven-Gedächtnis-Wohlfahrtswerkes*, das zum Ziel hat, in Wien, an der Stätte, wo Beethoven den größten Teil seines Lebenswerkes geschaffen hat, eine machtvolle Tonhalle mit einem Fassungsraum für 10 000 Zuhörer und 4000 Mitwirkende (verbunden mit einem Musiker- und Sängerheim) zu errichten. An alle in der Welt wirkenden Körperschaften und Musikvereine ergeht daher anläßlich der Zentenarfeiern der Ruf zur Zeichnung von Stiftungen, die an die Oesterreichische Kreditanstalt für Handel und Gewerbe, Wien I, Schwarzenbergplatz, zu richten sind.

— Im Auftrag des preußischen Ministeriums wird die *Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Charlottenburg* in der Osterwoche (19.—21. April) einen *Deutschen Kongreß für Kirchenmusik* auf paritätischer Grundlage veranstalten, in welchem Wesen und Aufgaben liturgisch-musikalischer Kunst und die zweckmäßige Ausbildung und Fortbildung der Kirchenmusiker von ersten Fachautoritäten behandelt werden sollen.

— Die Stadt *Berlin* schrieb einen neuen Wettbewerb für ein *Beethoven-Denkmal* für alle Künstler Deutschlands aus, nachdem der frühere engere Wettbewerb zu keinem Ergebnis geführt hat. Die Ausführungskosten dürfen den Betrag von 120 000 Mark nicht überschreiten.

— Ein neugewonnenes Chorwerk Beethovens legt die Universal-Edition (Wien) zum Beethoven-Jahr vor. Die „*Ruinen von Athen*", bisher ein durch den veralteten Text kaum genießbares Bühnenwerk, haben durch den Prager Dichter Johannes Urzidil eine textliche Umgestaltung erfahren, die die Musik Beethovens zu einem Konzertwerk umgestaltet. Die erste Aufführung hat durch den Prager Singverein unter Alexander Zemlinsky stattgefunden.

— „Meine Lehrjahre bei Anton Bruckner“ betitelt sich ein soeben im Erscheinen begriffenes Werk, in dem Friedrich *Klose* seine Erinnerungen an seine bei Anton *Bruckner* in Wien verlebte Studienzeit niedergelegt hat. Die Erinnerungen werden ergänzt durch die Schilderung der Erfahrungen, die Friedrich Klose in jenen erlebnisreichen Tagen sammelte. Es sind bedeutsame Gedanken zum musikalischen Geschehen jener Zeit, die der Komponist der „Ilsebill“, der symphonischen Dichtung „Das Leben ein Traum“ und so mancher anderer Meisterwerke in diesem Buche niedergelegt hat. Das Buch erscheint als Band 61 der „Deutschen Musikbücherei“ im Verlag von Gustav Bosse in Regensburg.

— In Salzburg-Wien hat sich eine Brunetti-Gesellschaft gebildet mit einer Reihe von bekannten österreichischen Künstlern an der Spitze, die einen Aufruf erläßt, dem in Salzburg in Einsamkeit und bedrängten Verhältnissen lebenden Komponisten August *Brunetti-Pisano* durch Leistung eines Mindestbeitrages von 5 Schilling die Drucklegung wenigstens einiger seiner Werke zu ermöglichen und so die moralische Unterstützung für weiteres Wirken zu geben. Auskünfte werden erteilt und Spenden für diesen Zweck entgegengenommen von Prokurist Karl Danzinger, Wien I, Tuchlauben 11, Musikverlag Haslinger.

* * *

Zu unserer Musikbeilage. Hans Schink, der in Backnang lebende Tonsetzer, kommt an dieser Stelle nicht zum ersten Male zu Gehör, somit erübrigt sich eine besondere Vorstellung seiner Person für unsere Leser. Die anmutigen Tanzmärchen sollten ursprünglich erst im 1. März-Heft erscheinen; da aber an seine Stelle ein Beethoven-Heft tritt, so wurde die Musikbeilage vorweggenommen und dem heutigen Heft beigegeben.

*

Berichtigung. Herr Georg Jokl ersucht uns, zu berichtigen, daß es bei dem im 2. September-Heft (1926) unter „Kunst und Künstler“ mitgeteilten Programm der Konstanzer Akademie-Konzerte nicht „Serenade“ von G. *Joke,* sondern von *G. Jokl* heißen müsse.

An unsere verehrten Leser!

Die beiden nächsten Hefte der Neuen Musik-Zeitung, also Heft 11 u. 12, gelangen anfangs März anläßlich Beethovens bevorstehendem 100. Todestag als reich illustriertes Doppelheft zur Ausgabe. Durch Zusammenfassung zweier Hefte entsteht vor und nach Erscheinen dieses Doppelheftes eine ungewohnte Pause. Heft 13 wird dann am 1. April ausgegeben. Als Entschädigung dafür, daß das Beethovenheft keine Musikbeilage enthalten wird, bieten wir eine solche im vorliegenden Heft.

Bestellungen auf das Beethoven-Sonderheft, dessen Preis bei Einzelbezug M. 1.80 beträgt, nehmen schon jetzt sämtliche Buch- und Musikalienhandlungen entgegen sowie

Der Verlag der Neuen Musik-Zeitung, Stuttgart.

Bezugsbedingungen

Vierteljährlich 6 Hefte mit Musik- u. Kunstbeilagen RM. 4.—. Einzelheft RM. —.80. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und die Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag einschl. Versandgebühr im Inland RM. 4.50, nach dem Ausland RM. 5.—. Postscheck-Rechnung Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart Nr. 2417.

*

Anzeigen-Preise

Die viergespaltene Nonpareille-Zeile RM. —.50. 1/1 Seite RM. 170.—, 1/2 Seite RM. 90.—, 1/4 Seite RM. 47.50, 1/8 Seite RM. 25.—, 1/16 Seite RM. 14.—. Bei Wiederholungen Rabatt. Anzeigen-Annahme durch den Verlag

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

48. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1297 Heft 11/12

Zur 100. Wiederkehr von Ludwig van Beethovens Todestag

Am 26. März sind es 100 Jahre, daß Ludwig van Beethoven im Schwarzspanierhaus zu Wien für immer seine Augen schloß. Alle Welt kennt seinen Namen und weiß von seiner Bedeutung; man ist dementsprechend allerorts am Werk, die Wiederkehr dieses bedeutungsvollen Tages feierlich zu begehen und des nunmehr vor 100 Jahren heimgegangenen Meisters und seines uns hinterlassenen großen und kostbaren Lebenswerkes in würdiger Weise zu gedenken. Es häufen sich somit jetzt die Aufführungen seiner Werke, neben allbekannten solchen werden bei diesem Anlaß auch seltener gehörte hervorgezogen, man veranstaltet Beethoven-Feiern, große, glanzvolle und schlichtere, kleine, je nach den vorwaltenden Umständen, man gedenkt des Meisters in Wort und Schrift, errichtet oder plant Beethoven-Denkmale, setzt Preise und Stiftungen ein: kurz, man tut alles und versäumt nichts, um zum Ausdruck zu bringen, wie sehr man sich der Bedeutung dieses Tages bewußt ist.



Ludwig van Beethoven
Nach dem Leben gezeichnet von Joh. Stephan Decker 1826*

Aber all diese Veranstaltungen und Unternehmungen, so berechtigt und notwendig sie sind, vermögen dem vorgenommenen schönen Zweck innerlich nicht ganz zu genügen und dem bedeutungsvollen Anlaß gerecht zu werden, wenn nicht ein weiteres hinzutritt, aus dem heraus ein wahres und richtiges Feiern erst möglich wird: ein erneutes Sichbesinnen darauf, was wir zu feiern uns anschicken, und ein volles Bewußtwerden dessen, was und wieviel der Meister und sein Lebenswerk uns bedeutet. Man wird hier vielleicht entgegenwerfen, daß alles, was wir jetzt aus diesem Anlaß hören und lesen, doch im Grunde nichts anderes will, als uns erneut ins Bewußtsein rufen, was für ein kostbares Gut wir hier besitzen; wozu also dies zu einer Grundforderung einer echten Feier stempeln und sogar in einen gewissen Gegensatz zu der Feier selbst bringen? Demgegenüber ist zu sagen, daß freilich alle diese Veranstaltungen letztlich nichts anderes wollen, aber daß wir im Grunde genommen schon vorher davon so überzeugt sind, daß uns damit nichts Neues gesagt, sondern ein Längstbekanntes nur wiederholt wird. Und dies bildet eine gewisse innere Gefahr für eine echte Feier, soll sie nicht nur mehr äußerer Natur sein. Denn mit dem wahren Begriff einer solchen ist eben untrennbar verbunden, daß ihr Inhalt über das gewohnte Erleben hinausdringt.

Nun ist uns seit unserer Jugend der Name Beethoven bekannt und geläufig, früh erfahren wir, daß er einer der größten Tonmeister aller Zeiten ist, jahraus, jahrein kann man mühelos seine Werke im Konzertsaal und auch Theater hören, er ist häufiger Gegenstand häuslichen Musizierens, an Büchern, Aufsätzen und Vorträgen über ihn ist kein Mangel. So erfreulich dies bestimmt in vieler Hinsicht ist, so hat es doch, wie alles auf dieser unvollkommenen Erde,

* Dieses Bild, im Todesjahre Beethovens von Steinmüller gestochen, wurde von der Kunsthandlung Artaria & Co. in Wien Beethovens Schüler und Gönner, dem Erzherzog und Kardinal Rudolph, gewidmet.

auch seine weniger erfreuliche Folge: wir rechnen mit der Bedeutung des Meisters im allgemeinen als mit einer so feststehenden Tatsache, daß wir es gerne dabei bewenden lassen und selten Veranlassung nehmen, dieser Erscheinung tiefer nachzugehen und uns über ihre Gründe und ihren ganzen Umfang Rechenschaft zu geben. Und wenn wir selbst die äußere Art und Weise ins Auge fassen, wie wir die 100. Wiederkehr dieses Tages begehen, so bedeuten infolgedessen all diese Veranstaltungen nur die vorübergehende Steigerung eines im Grunde immerwährenden Zustandes, und die Unrast unserer Tage droht selbst den äußeren Charakter einer so bedeutenden und seltenen Feier zu beeinträchtigen.

Dies mag bedauert werden, aber zu ändern ist an diesem äußeren Zustand kaum etwas und wir haben uns infolgedessen damit abzufinden. Dies können wir nun um so leichter, als uns die Möglichkeit eines würdigen Begehens dieses Tages trotz alledem nicht versperrt ist. Wir dürfen uns nur nicht bloß mit einem mehr oder weniger andächtigen Hören oder ebenso interessierten Lesen begnügen lassen, sondern müssen uns vorher erneut bewußt und klar werden, welche Bedeutung Beethoven für uns hat, und zwar nicht nur mit dem Kopf, sondern auch mit dem Herzen. Erst wenn die Vorstellung und das Gefühl davon wieder frischen Besitz von uns genommen haben, sind wir imstande, diesen denkwürdigen Tag in wahrhafter Weise zu feiern. Wir haben nun bereits angedeutet, daß unsere frühe und ständige Bekanntschaft mit Beethoven die Gefahr der Gewöhnung in sich birgt und so eine gewiß zuletzt beabsichtigte Folge zeitigte. Schlagen wir deshalb einmal einen umgekehrten Weg ein und versuchen uns vorzustellen, was wäre, wenn Beethoven nie gelebt hätte oder seine Werke nie bekannt geworden wären. Wenn wir diesem Gedanken nur etwas nachgehen, so eröffnet sich uns eine wahrhaft schwindelnde Perspektive, aber zugleich tritt uns die volle ungeheure Bedeutung von Beethovens Persönlichkeit sofort in großem Umriß voll und plastisch zutage. Wenn wir nur daran denken, welche Folge dies für unser heutiges Musikleben hätte, so wäre es eine kaum vorstellbare Verarmung, indem auch heute noch sein Haupt- und Kernstück damit ausgebrochen wäre. Denken wir an die historischen Folgen, die dieses hypothetische Ereignis gezeitigt hätte, so gerät fast die ganze Musik des 19. Jahrhunderts und bis herauf in unsere Tage ins Wanken, so sehr wurzelt alles in ihm und geht auf ihn zurück. Ja, selbst unser innerstes Musikempfinden findet sich





Ludwig van Beethovens Geburtshaus in Bonn

Straßenseite — Hofansicht

durch diese Vorstellung bedroht, indem sich unser ganzer musikalischer Wertmaßstab an ihm geformt und gebildet hat. Wir sehen, daß die Bedeutung Beethovens für uns kaum übertrieben werden kann, und wir wohl begründeten Anlaß haben, die 100. Wiederkehr seines Todestages entsprechend zu feiern.

Wenn wir uns nun kurz überlegen, wie es doch kommt, daß einer einzelnen Persönlichkeit solcher geistige Einfluß und Macht in die Hände gegeben wird, so rühren wir damit überhaupt an eine Urerscheinung der Menschheitsgeschichte, die nicht in gerader Linie verläuft, sondern in sich gegeneinander absetzenden Kurven. Geraten nun geniale Naturen durch eine besondere Fügung, die wir auch Gnade nennen dürfen, an einen solchen Höhe- und Wendepunkt der Menschheitsgeschichte, wo wieder eine neue Epoche beginnt, so tragen sie die ganze folgende Entwicklung in keimhaftem Zustande bereits in sich, werden zum Gefäß von Geistesströmungen, die erst in der Folge auseinandergehen und sich nicht mehr in einer einzelnen Persönlichkeit vereinen lassen; und werden so für ein ganzes Jahrhundert geistig bestimmend. In das ausgehende 18. Jahrhundert fiel ein solcher Wendepunkt der geistigen Entwickelung. Wieder einmal hatte sich der Mensch unter überkommenen Formen gewandelt, die so anfingen, entseelt und drückend zu werden. Eine Kluft zwischen Form und Inhalt, Subjekt und Objekt, beginnt sich aufzutun, die Harmonie und das Gleichgewicht des Lebens wird gestört, an deren Stelle eine Spannung tritt. Der Mensch vermag die überkommenen Formen dem neuen Inhalte nicht mehr als angemessen und entsprechend anzuerkennen, ihre bisher selbstverständliche Geltung und Autorität wird einer Kritik unterzogen und nicht mehr als maßgebend anerkannt. Da der bisherige Wert- und Wahrheitsmaßstab nicht mehr genügt, zieht sich der Mensch auf sich selbst zurück und sucht in seinem Innern neue Maßstäbe zu gewinnen. So predigt Rousseau die Abkehr von der Zivilisation und die Rückkehr zur Natur, so entledigt sich die französische Revolution von 1789, deren geistiger Vater er ist, starrgewordener Staatsformen, so weist Kant die Unhaltbarkeit bisheriger Erkenntniskriterien nach und setzt die Grenzen unserer Erkenntnismöglichkeit fest. Mit dieser Entwicklung geht nun die Leichtigkeit und Ruhe des Lebensgefühls mehr verloren, dasselbe wird dunkler, schwerblütiger, durch einen tragischen Unterton bestimmt. Ebenso fängt die naive Freude an ziervollen Formen um ihrer selbst willen an zu schwinden, an ihre Stelle tritt das Ausdrucksbedürfnis der eigenen, ihrer Besonderheit mehr bewußt gewordenen Persönlichkeit. Mit einem Wort: der moderne Mensch entsteht.



Ludwig van Beethoven
Nach einer Lithographie von Kriehuber 1798

Mitten in dieser Zeitwende taucht das Genie Beethoven auf. Das neue Welt- und Lebensgefühl lebt in aller Glut in ihm und mit unerhörter Gewalt geht er daran, dasselbe künstlerisch zu formen. Die Eindringlichkeit des also Geschaffenen ist so stark, daß es wie von selbst zum Ausgangspunkt und Vorbild der folgenden hundert Jahre wird. Und wo auch Beethoven erklingen mag, immer wieder spüren wir, trotz der großen Veränderungen, die seitdem vor sich gegangen sind, daß dies Fühlen dort immer noch unser Fühlen ist.

Freilich ist damit Beethovens Größe noch nicht erschöpft. Wollten wir seine Bedeutung für uns allein

darauf gründen, so wäre sie nicht endgültig sichergestellt. Der Zeitgeist steht nie still, und vielleicht sind wir schon in einer Bewegung drin, welche die mit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts angehobene Epoche beschließt und eine neue, andersgeartete eröffnet. Wir müßten also befürchten, daß mit eventuell wechselndem Weltgefühl die Bedeutung Beethovens ebenfalls einem Wechsel unterworfen wäre. Wir wissen nun aber, je größer eine Kunst, je höher sie in das ewige Reich der Ideen eingedrungen ist, desto zeitloser wird sie, desto mehr fällt alles Zeitbedingte und Zeitgebundene von ihr ab. Mag es deshalb in der Folgezeit nicht undenkbar sein, daß wir uns zu allen Seiten der Beethovenschen Kunst nicht gleichmäßig hingezogen fühlen; daß solche möglichen Schwankungen und Wandlungen aber immer nur die Oberfläche, nie hingegen den Kern zu berühren vermögen, das ist uns beglückende Gewißheit! — *Hermann Ensslin.*

Beethoven und die Gegenwart

Von Dr. KARL GRUNSKY

Man redet von einem toten Besitz, wenn er nicht irgendwie einen Nutzen auswirkt. Mit derselben Begründung müssen wir Meister der Vergangenheit dann als tot ansehen, wenn sie unser seelisches Leben nicht mehr bereichern und befruchten. Beethoven gehört zu den Lebendigen, Leben Stiftenden. Sonst hätten wir ja keinen Anlaß, seiner mit Freude zu gedenken. Aber in die Feier mischt sich doch einige Besorgnis, da wir wahrnehmen, daß sein Wert nicht mehr so unangefochten wie früher hervorleuchtet. Das Gedenkjahr mahnt uns mit deutlichen Anzeichen daran, daß auch die Schätzung größter Namen dem Wechsel unterliegt. Das Gute und Bedeutende ist zu keiner Zeit vor Anfechtung sicher. Immer von neuem bedarf es der Rechenschaft oder Rechtfertigung.

Denken wir vor allem daran, daß wir am Beethovenschen Adagio eine musikalische Gestaltung besitzen, die wir als Maßstab für das Seelenvolle nicht verlieren dürfen. Es ist seltsam, wenn man uns zumutet, dieses Adagios zu vergessen, damit anderes besser ans Licht trete. Bewußt oder unbewußt führt unser Vorstellungsvermögen die Erinnerung an Meisterwerke mit sich. Jedem Eindruck, jedem Urteile liegt ein Vergleichen zugrunde, und wenn nicht mehr verglichen werden soll, dann ist eine Abstufung von Werten unmöglich. Auch einer, der ausschließlich nur Tonsetzer der Gegenwart gelten läßt, kommt nicht ohne Rangunterschiede aus.

Hier lauert nun manches Mißverständnis. Wenn wir Beethoven mit beglückender Freude betrachten, so müssen wir uns doch hüten, gewaltsam bei ihm zu verharren und den Fortgang der Tonkunst zu neuen Wundern zu leugnen. Es ist seelisch ganz begreiflich, bei einem Meister verweilend stehen zu bleiben. Mancher hat sich Bach erwählt, mancher Mozart. Das Leben ist kurz, und noch viel kürzer die Zeit, die zur Aneignung musikalischer Schöpfungen frei bleibt. Da ist Selbstbeschränkung an sich schon zweckmäßig und sie findet ihre natürliche Stütze in der persönlichen Artung des einzelnen. Aber wünschenswert bleibt trotzdem, daß man sich keinem großen Meister verschließe, daß man dem Strome des Göttlichen überallhin folge, an welchen Ufern er vorbeiführen mag. Nur in diesem Falle bekommt der vielgebrauchte Begriff der Entwicklung einen lebendigen Inhalt, der uns instand setzt, zu unterscheiden, wo etwas mit der großen Vergangenheit wirklich zusammenhängt oder ihr ins Gesicht schlägt.

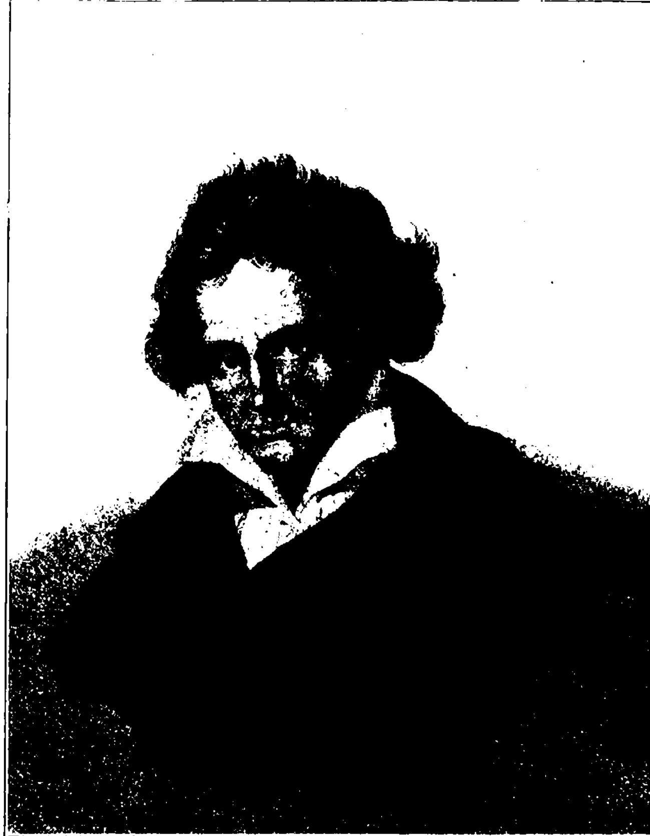
Beethoven verehren und lieben heißt also nicht: was nach ihm kam oder kommt, mißachten. Sonst beraubt man sich wichtiger Quellen der Einsicht. Denn ein wirkliches Verständnis ist ebensosehr an Erkenntnis des Späteren wie des Früheren geknüpft. Man darf nicht bloß dem nachgehen, was etwa Beethovens Ueberlegenheit nach Seite des Vorgeleisteten begründet, sondern muß auch weiterhin prüfen, wie alles nachwirkte, was er einst errang. Gerade die letztere Betrachtungsweise ist deshalb sehr anregend, weil sie Neues am Helden selber sehen lehrt. Es wird noch zu wenig geschätzt, wie die nachfolgenden großen Meister, ein R. Wagner, ein Bruckner an Beethoven Neues entdecken helfen. Beider Formgebung wirft auf die Beethovensche Sinfonie ein Licht, das dem entgeht, der sich beharrlich gegen die späteren Meister sperrt.

Vielleicht klingt dies etwas nach „Ueberwindung". Doch dies ist ein Schlagwort, das nur einen kleinen Geltungsbereich haben kann. Sehen wir doch ins Leben hinein, wie es ist: fortwährend leihen wir Gehör oder widmen wir uns ausübend Werken, die zeitlich mehr oder weniger weit voneinander geschieden sind. Händel und Gluck, Bach und Mozart — wir haben kein Bedenken, sie alle aufzunehmen, und machen nach Seite der Vergangenheit bei Händel und Bach keinerlei Halt. Es ist eigentlich seltsam, daß wir uns auch an Meistern wie Tunder oder Buxtehude erfreuen. Das Gesetz einer Ent-

wicklung der Tonkunst kann jedenfalls nicht so verstanden werden, als hätte nur der neueste Zustand Geltung. Auch einfachere Mittel behalten ihren Reiz, sobald nur die wahre Eingebung durch sie flutet.

Dies dürfte auch der richtige Standpunkt sein, um jenen zu begegnen, die etwa Beethovens Stimmigkeit an Bach messen und daraus einen Rangunterschied herleiten. Umgekehrt könnten wir Bachs Modulationsweise mit Beethovens vergleichen und zu einem für den früheren Meister ungünstigen Schlusse kommen. Wozu denn dieses Abstufen, wo es keinen rechten Sinn mehr hat? Sind nicht beide Meister so hoch, daß uns ein Höher oder Tiefer gleichgültig sein kann? Auch wäre ein Entscheid kaum zu treffen, da die Kunstmittel in ihrem Range kaum gegeneinander abwägbar sind. Wir wissen nur, daß jedes einen besonderen Reichtum birgt und daß sich die Auswertung, ihrer unerschöpflichen Fülle wegen, nach Zeiten unp nach Persönlichkeiten recht verschieden gestaltet.

Andere Bedenken heften sich an die Ausdruckswelt Beethovens. Man betont, daß er ein Stürmer war. Man gibt der überlegenen, himmelsheiteren Klarheit den Vorzug. Dieser Standpunkt übersieht jedenfalls, daß die Beethovensche Musik Ruhevolles genug darbietet: der Sturm ist doch nicht ihr einziges Merkmal. Wieviel Anmut, Adel und Wärme liegt in den ersten sechs Quartetten beschlossen, die doch durch Erzeugnisse mittlerer und späterer Zeit keineswegs außer Geltung gesetzt sind! Oder achte man auf die Ruhe des Anfangs und Ausklangs beim letzten Quartettadagio. Was dort in der Mitte liegt, jenes unsägliche Zittern und Stocken, ist auch wieder kein Sturm, sondern der Ausdruck menschlicher Bekümmernis, wie er jeden ergreift. Setzen wir diese Leidenskraft gegen tätiges, unbefangenes Kräftespiel, so ergeben sich die Begriffe des olympisch Heiteren, Unberührbaren und ihm gegenüber des Leidenschaftlichen, vom Schmerz Durchwühlten. Daraufhin hat man Mozart und Beethoven oft verglichen. Es ist aber schief, wenn dabei Mozarts so gedacht wird, als überschwebe er jede Leidenschaft. Aeußerungen, wie die im Mittelsatze der (nicht in die Sonaten aufgenommenen) c moll-Fantasie Mozarts, wird jeder Unbefangene als durchaus beethovenartig empfinden.



Ludwig van Beethoven
Nach einem zeitgenössischen Stahlstich

Doch kehren wir noch einmal zum Stürmischen zurück. Es bleibt eine Eigenheit Beethovens, aber eine edle, die wir nicht beanstanden dürfen. Faustisch und heldisch empfinden wir sein Ringen. Es entspringt nicht dem Zwiespalte unausgleichbarer Gegensätze. Es ist kein Anzeichen einer unharmonischen Seele niederer Ordnung, die den Frieden sucht, aber nicht finden kann, sondern erstrebt und erzwingt am Ende den Ausgleich. Das Gepräge der Sinfonie, welche sich als letzten Schluß den Sieg erringt, konnte doch nur ein Meister aufstellen, der den Sinn des Kampfes darin sieht, daß der Wille ein Ergebnis erkämpft, in dem wohl die Spannung nachzittert, in dem sie sich aber auch ebenso wieder auflöst.

Merkwürdig ist, daß zu den Einschränkungen, die sich Beethoven gefallen lassen muß — oft verbirgt sich nur die Abneigung des ruheliebenden Spießbürgers dahinter —, neuerdings Einwände von einer Seite kommen, die doch eine ungehinderte Entfaltung deutschen Wesens anstrebt: Die Rassenkunde tritt auf den Plan und betrachtet Beethovens körperliche Erscheinung. Das ist ihr gutes Recht. Aber der Weg, den ihr Lernen zurzeit geht, der führt rasch in Irre und Wirre. Man läßt nur Blondes oder Nordisches gelten. Beethoven war nicht blond, war (nach neuester Einteilung) ostisch. Daraus will man schließen, daß seine Leistung die Höhe nordischer Menschen nicht erreiche. Was den Ausdruck betrifft, so beanstandet man, daß Beethoven die Empfin-

dung nicht zügle, sondern sie ungehemmt herauslasse. Aber was fangen wir mit einem Künstler oder einer Kunst an, die menschliche Regung und Bewegung unterdrückt? Der Vergleich mit den „einfacheren Mitteln" früherer Meister ist eine längst erkannte Täuschung: ihr Ausdruck würde heute gar nicht mehr wirken, wenn er gewollt wäre, wenn er die erreichte Stufe jener Zeit vermiede; nur das Unmittelbare bleibt lebendig. Noch törichter ist es, die ostische Rasse als „formabweisend" anzunehmen und nun etwa in der ganzen Pastoralsinfonie eine Entstraffung der Form entdecken zu wollen. Natürlich ist für diese sonderbaren Heiligen Wagner erst recht („bis zum Allvergessen") mit Formauflösung behaftet. So etwas kann doch nur verkünden, wer seine eigene Unkenntnis gar nicht bemerkt. Statt eine Leistung zunächst als solche zu würdigen, und dann als Merkmal einer Rasse zu deuten, ordnet man zuerst die Rassen nach Rang und Würde und bestimmt danach die Möglichkeit oder Unmöglichkeit einer Leistung. Will die Rassenkunde im Bereich der Wissenschaft bleiben und dazu noch deutschem Leben dienen, so muß sie anderes unternehmen, als Beethoven antasten und entleiden.

Die mancherlei Bedenken, die sich mitunter zu wirklichen Angriffen verdichten, haben uns bestätigt, daß Beethovens Stellung nicht ein für allemal gegeben ist, sondern in der öffentlichen Meinung immerhin schwankt. In tieferem Sinne freilich bleibt sie für jede Zeit gefestigt. Denn wir zweifeln nicht daran, daß Beethovens Klänge jedem neu heranwachsenden Geschlechte denselben großen Eindruck machen werden, den wir selber durch sie empfingen. Gibt uns die Gegenwart Anlaß, den Meister zu verteidigen, so kann solche Notwendigkeit gerade das erwirken, daß wir sein Wesen noch genauer erkennen und leidenschaftlicher lieben lernen.

Wenig beachtete Beethoven-Stätten

Von Dr. THEODOR FRIMMEL

Jahrelang, bis an die Zeit einer schweren Erkrankung heran, habe ich, dem Wirken Beethovens nachgehend, auch die Aufenthaltsorte des Meisters mit Fleiß beachtet. Für jeden Biographen gehört dieses Gebiet der Forschung als Wichtigkeit zum Aufbau einer Lebensgeschichte. Sehr oft ist die Kenntnis der Aufenthalte geradewegs das Skelett der Gestalt, die es zu formen gilt. Man braucht die Sache nicht zu weit zu treiben und jeden Pflasterstein, den der Meister betreten hat, als Merkwürdigkeit hinzustellen und zu verehren. Aber es gibt doch so überaus viele Oertlichkeiten, die für Beethoven von Bedeutung waren und es deshalb verdienen, beschrieben und abgebildet zu werden, daß man es mir nicht verübeln wird, wenn ich einige alte Aufschreibungen und etliche alte Ortsansichten hervorsuche als Anregung für jüngere Forscher, die nun eine vollständigere Arbeit leisten mögen, die ich nur begonnen habe und alterswegen nicht mehr selbst ausführen kann. Viele Hindernisse verschiedener Art werden sich auch den Jüngeren entgegenstemmen, und auch nach neuerlicher Bearbeitung durch frische Kräfte werden Lücken offen bleiben. Es sind ja viele Hunderte von Oertlichkeiten, die zu beachten wären. Alex. W. Thayer hat einige Bemerkungen über Orte und Stätten in seine große Arbeit über Beethoven eingestreut. Spätere Vertreter des Faches brachten mehr. Hier darf ich wohl auch eine eigene Arbeit über „Beethovens Wohnungen in Wien" erwähnen, die 1892 in den Berichten und Mitteilungen des Wiener Altertumsvereins gedruckt, niemals selbständig erschienen ist, aber dennoch viele Anerkennung und Nachfrage gefunden hat. Sie blieb noch ohne Abbildungen. Unter freundlichem Hinweis auf meine Arbeit hat Bertha Koch in dankenswerter Weise eine Menge Abbildungen von Beethoven-Häusern in Wien und den benachbarten Aufenthalten des Künstlers beigebracht, auch aus Baden, Döbling, Heiligenstadt, Mödling, Nußdorf, Penzing (vgl. B. Koch: „Beethoven-Stätten in Wien und Umgebung", 1912, Berlin, Schuster & Löffler).

Mehr oder weniger neu sind die Mitteilungen über Oertlichkeiten, die ich nun als wenig beachtete Beethoven-Stätten folgen lasse.

Zunächst sei das *Sailernsche Schlößchen* in *Hetzendorf* bei Wien besucht. Es beherbergt heute eine Meierei und gehört wie ganz Hetzendorf zur Großstadt selbst. In der Meierei verkehren des Jahres Tausende, die durch Säle und Zimmer schlendern, ohne eine Ahnung davon zu haben, daß sie geheiligten, musikgeschichtlich geweihten Boden betreten. Kommt man dort überhaupt auf Beethoven zu sprechen und auf seine Beziehungen zu Hetzendorf, so wird höchstens der Aufenthalt von 1823 erörtert, der mit der Villa Pronay und Grillparzers Besuch zusammenhängt. Erinnert sich jemand noch der Nachrichten, daß Beethoven auch schon früher im Lauf des ersten Jahrzehntes seines Wiener Aufenthaltes in Hetzendorf verkehrt hatte, so ist man fast sicher, zu vernehmen, daß er den Ex-Kurfürsten Max Friedrich im

kaiserlichen Schloß zu Hetzendorf besucht habe. Diese Geschichte verhält sich aber doch anders. Maximilian Franz, der Hoch- und Deutschmeister, der jüngste Sohn der Kaiserin Maria Theresia (er lebte von 1756—1801), war einer der wichtigsten Förderer des jungen Beethoven. Die Ereignisse des Eindringens der Franzosen in die Rheinlande hatten den Kurfürsten 1794 von dort vertrieben, bis er gegen 1800 sich nach einem Aufenthalt im Haus des deutschen Ordens zu Wien bleibend in der Nähe von Wien ansiedelte, und zwar in Hetzendorf, wo er aber *nicht* im kaiserlichen Schloß wohnte, sondern seinen eigenen kleinen Hofstaat im benachbarten, dem kaiserlichen Schloß schief gegenüberliegenden, viel kleineren Schlößchen des Grafen Christian August v. Sailern einrichtete. Die Topographie von Niederösterreich, die vom Verein für Landeskunde von Niederösterreich herausgegeben wird, berichtet (Bd. IV von 1896) über das Schlößchen, das auch bei Adolf Schmidl im Werk „Wiens Umgebungen" (III, S. 104) beachtet ist. Beide Bücher erwähnen auch den Kurfürsten Max Franz als Bewohner des Sailernschen Schlößchens. In neuester Zeit wird, wie schon angedeutet, dieser Besitz als Meierei (es ist die große Hans Sillersche) verwendet, nachdem er seit der Zeit Beethovens und des Kurfürsten Max Franz wiederholt die Besitzer gewechselt hatte. Schon 1802 war es in fremden Händen. Der Kurfürst, an einer Verfettung leidend, war am 26. Juli 1801 verstorben. Es ist so gut wie sicher, daß Beethoven, der sich noch immer als Kurkölnischer Organist fühlte und sich auch gelegentlich so unterzeichnete, in den Hetzendorfer Räumen des Erzherzogs und Kurfürsten wiederholt verkehrt hat. Wenn auch beweisende Rechnungen bisher nicht nachgewiesen sind, und sich ein Gegensatz zu dem einflußreichen Hoch- und Deutschmeister Waldstein gebildet hatte, läßt sich doch eine Verbindung Beethovens mit dem Kurfürsten bis an dessen Lebensende voraussetzen. Noch 1796 nahm der ehemalige Gönner Max Franz lebhaften Anteil an den Fortschritten des jungen Künstlers, worüber L. Schiedermair („Der junge Beethoven" 1925) wichtige Mitteilungen macht, besonders darüber, daß Beethoven bei Gelegenheit seiner Berliner Reise von 1796 in *Dresden* Aufenthalt genommen hatte. Mein „Beethoven-Handbuch" gibt über diese Zeit einige Auskunft. Ich bitte, dieses jüngst ausgegebene Handbuch auch für die Hetzendorfer,



Das Sailernsche Schlößchen in Hetzendorf



Das gräflich Chotieksche Schloß, von der Gartenseite aus gesehen.
Zu Beethovens Zeit Erziehungshaus Blöchlinger



Das fürstlich Lobkowitzsche Palais in Wien

Badener, Mödlinger und andere Aufenthalte des Meisters zu benutzen. Im Vorübergehen sei angedeutet, daß sich in *Dresden* noch niemand die Mühe gegeben hat, im ehemals kurfürstlichen Schloß die Räume zu ermitteln, wo Beethoven zur Bewunderung aller sich auf dem Klavier hören ließ. Als sehr wahrscheinlich läßt sich voraussetzen, daß er auch auf der großen Silbermannschen Orgel in der Dresdener Hofkirche gespielt hat. Lauter Hinweise auf Lücken in unseren heutigen Kenntnissen, wie man denn auch in *Berlin* noch nicht ermittelt hat, wo Beethoven abgestiegen ist. Ueberhaupt muß die Geschichte der Reise von 1796 erst neuerlich kritisch bearbeitet werden.

Eine weitere Beethoven-Stätte ist uns neben vielen oft genannten in Wien erhalten, aber gar nicht sonderlich beachtet worden. Es ist das Choteksche Schloß, in welchem zu Beethovens Zeit das Erziehungshaus *Blöchlinger* untergebracht war. Dieses hatte den bekannten Neffen Karl aufgenommen. Mit welcher Sorgfalt der Meister für das körperliche und geistige Wohl des Verwandten jahrelang gesorgt hat, ist in großen Zügen weit bekannt, und wir dürfen voraussetzen, daß er vor der Uebergabe des neueintretenden Zöglings die Anstalt genauestens geprüft und kennen gelernt hatte. Die Haupträume des damaligen Instituts sind noch erhalten und waren mir vor Jahren zugänglich, und zwar der große, hohe Saal in der Mitte des ersten Stockwerks und die Räume daneben, wo die Zöglinge Blöchlingers untergebracht waren und die Familie des Anstaltleiters wohnte. Im zweiten Stockwerk befanden sich die Studienräume. Vom Mittelsaal aus gelangte man über eine Freitreppe mit gleichgestalteten Flügeln auf der Ostseite zum Garten, oder wenn man so will, zum Park hinab. Es ist eine ausgedehnte Fläche, auf der jetzt Alleen, wohl noch als Ueberbleibsel der ursprünglichen Anlage, zu finden sind. Große Spielplätze sind in der Mitte freigehalten, was offenbar ebenfalls altem Gebrauch entspricht. Turnerei und Spiele im Freien blühten ja damals gerade auf. Eine zweite Freitreppe nach Westen und nach der Hofseite des Schlosses war schon zu Beethovens Zeit abgebrochen. Diese Zeit läßt sich durch den Eintritt des Neffen am 22. Juni 1819 und den Austritt im August 1823 feststellen. Zur Oertlichkeit merke ich noch an, daß sich das Chotek-Schlößchen heute im Gebäude Josephstädter Straße 39 befindet (entspricht dem alten „Strozzigrund" Nr. 26). Der Schloßbau ist durch einen Neubau nach der Josephstädter Straße zu maskiert. Im neuen Gebäude ist jetzt eine Abteilung der magistratischen Invalidenfürsorge untergebracht, während das alte Schloß den sozialdemokratischen Kinderfreunden zugewiesen ist. Als um 1820 Beethovens Neffe dort untergebracht war, muß der Meister oft genug im Institut geweilt haben. Der damals noch kindliche Sohn des Anstaltleiters Carl



Das Ungartor in Wiener Neustadt,
in der Nähe der Kanalhafen

(Blöchlinger) und einige seiner Mitschüler haben vieles über Beethovens Besuche berichtet. Darüber geben meine „Beethoven-Studien“ (Bd. II) Auskunft. Zusammenfassend und Neueres berücksichtigend, hält sich der Abschnitt „Blöchlinger“ in meinem „Beethoven-Handbuch“. An die Zeit des Verkehrs mit dem Institut Blöchlinger knüpfen sich auch Wohnungsangelegenheiten. So gewinnt folgende Angabe des Vaters Blöchlinger Erklärung. Sie lautet: „Beethoven übersiedelte seines Neffen wegen, um in dessen Nähe zu sein, im nächsten Winter 1820 in das Haus, wo das Kaffeehaus am Josephstädter Glacis war, dem Auersperg'schen Palais gegenüber. Dazu haben Direktor Alois Trost und Herr Doktor Karl Wagner nachgewiesen, daß diese Wohnung Beethovens in dem alten Fingerlinschen Haus (heute Trautsohngasse Nr. 2) zu suchen ist. Dieses dreistöckige Haus mit den mythologischen Reliefs fällt sehr auf und ist noch immer erhalten. Auch für 1822 wurde eine bisher unbekannte Wohnung nahe beim Chotekschen Palais gemietet, und zwar im Hause Alt-Lerchenfeld Nr. 8, einem Haus, das der heutigen Nr. 57 unserer Josephstädter Straße entspricht. Diese Entdeckung wird Herrn Robert Franz Müller, einem Verwandten des Tonkünstlers Wenzel Müller (Wenzel Müllers Bruder war Urgroßvater des jetzt lebenden Schriftstellers) verdankt, der sie mir freundlichst mitgeteilt hat, noch fürs Beethoven-Handbuch, ehe er sie in einem wertvollen Aufsatz des neuen Wiener Journals (vom 18. Oktober 1926) veröffentlichte. Müller erwähnt auch, daß damit die Wohnung nachgewiesen ist, die mir von einer Tochter des Neffen Karl, Frau Gabriele Heimler, in unbestimmter Weise vor langer Zeit angedeutet wurde.

Sehen wir aber von weiteren Wohnungen ab, um bei den Palastbauten zu bleiben, in denen Beethoven verkehrt hat. In erster Reihe steht da auch das *Palais Lobkowitz*, dessen Stirnseite wir anbei abbilden. Im ersten Stockwerk nahm der große Festsaal die Mitte der Schauseite ein, und an diesen stieß das geräumige Musikzimmer, dem die nächsten zwei Fenster nördlich davon, also rechts vom Beschauer aus, angehören. Die nächsten zwei Fenster beleuchten den Speisesaal. Alles hohe Räume. Für die Besichtigung des sonst unzugänglichen Stockwerkes bin ich Herrn Gesandtschaftssekretär Jaroslaw Jindra zu bestem Dank verpflichtet. Es ist bekannt, welchen Belang Lobkowitz und sein Palast für Beethovens Leben und Schaffen hatte. Aehnliches weiß man vom *Palais Rasumowski*, das größtenteils bis heute erhalten ist und jetzt die Geologische Reichsanstalt beherbergt. Auch das *Palais Fries* steht noch heute und ist durch die großen Zaunerschen Karyathiden am Prachttor gegen den Josephsplatz Einheimischen und Fremden bekannt. Bei Fries haben die Szenen mit Beethoven und dem windigen Steibelt gespielt. Die Wettkämpfe mit Wölfl haben sich dann wieder im Baron *Wetzlarschen Schlößchen* in Meidling, ganz nahe beim Schönbrunner Park, zugetragen. Das Gebäude ist noch heute mit der griechischen Inschrift „XAIPE“ (Freue dich) versehen, die schon zu Beethovens Zeit vorhanden war und vielleicht vom Künstler beachtet wurde. (Abbildung und Nachweise aus Grundbüchern wurden durch mich schon vor Jahren veröffentlicht.) Nachweislich hat der Meister in jungen Jahren auch das *Palais Esterhazy* in der Wallnerstraße betreten, das gleichfalls noch erhalten ist. Dort hat Beethoven den Esterhazyschen Kaplan Gelinek besucht und der bekannte Komponist und Theoretiker J. Schenk hat ihn dort phantasieren gehört. Späterhin entwickelte sich ein auffallender Gegensatz zwischen dem alten, rückständigen Abbé Gelinek und dem jüngeren Himmelstürmer Beethoven, so daß sich annehmen läßt, die Besuche seien später nicht wiederholt worden, vielleicht nach der Szene in Eisenstadt nach Aufführung der ersten Messe. In bezug auf die Oertlichkeit der Aufführung ist die Schloßkapelle in *Eisenstadt* zu beachten.

Die Abbildung des Ungartors in Wiener Neustadt zeigt uns jene Oertlichkeit, bei der Beethoven nach seinem Spaziergang von Baden den Schiffahrtskanal entlang mißverständlicherweise als lumpiger Vagabund verhaftet worden ist. Die näheren Einzelheiten über diesen Spaziergang finden sich in „Beethoven-Forschung“ (Mödling bei J. Thomas) Heft 9. —

Mit einem Wort sei auch an die vielen *Gasthäuser* erinnert, in denen der Junggeselle Beethoven so oft aus- und eingegangen ist. Viele sind zwar vom Boden verschwunden, doch haben sich auch noch gewölbte Räume erhalten, z. B. im „Blumenstöckl“ in der inneren Stadt, bei der „Birne“ und im Gasthaus „Roter Hahn“ auf der Landstraße. Meine Studie von 1922 in Sandbergers „Beethoven-Jahrbuch“ (Bd. I) gibt über diese Oertlichkeiten Auskunft, auch über die Jahnsche Restauration und den *Augarten*, wo viele Beethovensche Musik gemacht wurde.

Von den *Basteien*, über die Beethoven so oft gerannt ist, haben sich nur noch kleine Stücke erhalten, und zwar auch jenes mit dem ehemals *Pasqualatischen*, später Leberschen Haus auf der Mölkerbastei, an welchem man vor einigen Jahren eine Gedenktafel angebracht hat. Das *Müllersche Gebäude* bei Rotenturmtor und die Bastei davor sind längst abgerissen, obwohl es für Beethoven und den Brunsvikschen Kreis von Wichtigkeit gewesen war. Alles ist durch die breiten Kaianlagen in großstädtischer

Weise ersetzt (Abbildung in Alois Trosts „Altwiener Kalender“ für 1922).

So ging es auch mit dem *Hadik-Schlößchen* in Penzing, wo Beethoven kurze Zeit gewohnt hat (Abbildung bei Bertha Koch a. a. O.). — Viele andere Beethoven-Stätten warten noch auf die Forscherarbeit der Jüngeren, denen hiermit das angedeutete Fach empfohlen sei.

Beethovens Menschentum / Von Dr. Otto zur Nedden

Während eine halbe Welt widerhallt in Lob und Preis des verklärten Sängers, dürften nur wenige seinen hohen Menschenwert im vollsten Umfange zu würdigen fähig sein. Warum wohl? Weil die Mehrzahl sich abgestoßen fühlte durch die rauhe Außenschale und den inliegenden herrlichen Kern gar nicht einmal entfernt ahnen konnte.“ So schrieb vor nicht ganz hundert Jahren der Wiener Kapellmeister Ignaz v. Seyfried über seinen Zeitgenossen Beethoven, und die Wahrheit dieser Worte hat bis auf den heutigen Tag ihre Geltung behalten. Es ist und bleibt eine merkwürdige Erscheinung, Beethovens Werke sind so ausschließlich in die gesamte musiktreibende Welt eingedrungen, wie die Werke kaum eines anderen Komponisten. Dem Menschentum Beethovens steht man aber in den breiten Kreisen der Musikfreunde nach wie vor mehr oder weniger ablehnend gegenüber. Man empfindet sein Verhalten im Verkehr mit seiner Mitwelt abnorm, erklärt und entschuldigt es mit seinem Künstlertum sowie seinem bedauernswerten Zustand als Tauben, und läßt die Frage nach dem Menschen Beethoven damit bewandt sein.


Beethoven-Bildnis der Familie Brunswick 1803

Mit dieser Einstellung und Abfertigung wird diesem, auch als Mensch wahrhaft großen Geiste aber ein bitteres Unrecht getan. Vor allem begeht man mit der so beliebten Erzählung Beethovenscher Skandalauftritte als Maßstab seines Menschentums einen schweren Fehler. Man pflegt dabei im allgemeinen immer nur einseitig das Verhalten Beethovens zu beleuchten, nicht aber das des Gegenpartes, der durch sein inkongruentes Benehmen erst den Anlaß zu Beethovens Zornesausbrüchen und Aeußerungen gegeben hat. Geht man einmal von dieser Seite an die vielen Anekdoten, die über Beethoven im Umlauf sind, heran, so findet man in allen Fällen sein Verhalten nicht nur voll und ganz gerechtfertigt, sondern auch absolut angebracht und angemessen. Wer einmal die Berichte über die bekannten Vorfälle in Gräz auf dem Gute des Fürsten Lichnowsky, in Teplitz beim Zusammentreffen mit Goethe und in Wien bei so manchen häuslichen und außerhäuslichen Szenen, in den Originalquellen und nicht in Biographien nachliest, wird dies in hohem Maße bestätigt finden. Da ist z. B. der bekannte und vielfach erzählte Auftritt bei dem Fürsten Lichnowsky, wo Beethoven sich weigerte, auf Wunsch des Fürsten vor einigen französischen Offizieren zu spielen und, als der Fürst ihn mit Gewalt dazu zwingen wollte, ihm offenen Widerspruch leistete, unverzüglich das Gut verließ und trotz stürmischen Regenwetters auf und davon eilte. Im allgemeinen pflegt man gerade an diesem Beispiel als einem Kardinalfall Beethovens „Ungeschliffenheit“ und „Ungezogenheit“ zu erweisen. Ein ganz anderes Aussehen gewinnt der Vorfall aber dann, wenn man einmal den Quellen dieser Anekdote nachforscht. Da berichtet der Hausarzt des Fürsten, Dr. Weiser, daß schon bei Tische unglücklicherweise einer der französischen Stabsoffiziere Beethoven gefragt habe, „ob er auch Violon verstehe“. Dr. Weiser habe darauf augenblicklich gesehen, „welch schweres Gewitter im Gemüte des Künstlers heraufziehe“. Beethoven würdigte den Frager keiner Antwort. Daß nach diesem Auftakt Beethovens Stimmung zum Vorspielen vor diesen Herren nicht die beste war, läßt

sich nur allzu gut denken. Vollends aufgebracht mußte er, der leidenschaftliche Künstler, der gerade damals ein so bedeutendes Werk wie die Appassionata mit sich herumtrug, aber dadurch werden, daß ihn der Fürst gar dazu *zwingen* wollte, vor diesen Herren zu spielen. Das war ganz ohne Frage von Seiten des Fürsten ein Mißbrauch seiner Vorrechte als Kunstmäzen. Beethovens Weigerung, zu spielen und sein sofortiger Aufbruch und Bruch mit dem Fürsten war unter diesen ganzen Umständen nicht nur gerechtfertigt, sondern zur Wahrung seiner Künstlerwürde (man darf doch nie vergessen, daß es ein Beethoven war, dem man so etwas bot) voll und ganz berechtigt. — Der andere Fall, der häufig zur Charakterisierung von Beethovens mißlichem Verhalten im Verkehr mit seiner Mitwelt als typisch herangezogen wird, ist der seiner Begegnung mit Goethe in Teplitz, dem gemeinsamen Spaziergang der beiden Genien im Parke und ihrer Begegnung mit der Hofgesellschaft. Beethoven ging, den Hut leicht lüftend, mitten durch die Hofgesellschaft hindurch, während Goethe sich aus Beethovens Arm losmachte, mit abgezogenem Hute an die Seite trat und die Herrschaften so an sich vorübergehen ließ. Auch hier pflegt man im allgemeinen Beethovens Verhalten zu tadeln, ohne nach den Gründen zu fragen, die ihn dazu veranlaßten. Diese sind aber offenkundig in der zu weitgehenden devoten Art Goethes vor den hchen Herrschaften zu suchen, die Beethoven nicht behagte und die er ein wenig verspotten wollte. Daß Goethe in seiner Devotion vor den Fürstlichkeiten tatsächlich zu weit gegangen ist, geht deutlich daraus hervor, daß kein anderer als der Herzog Karl August von Weimar Goethen wegen des Vorfalls später tüchtig und öfters geneckt hat. Auch der Hofstaat selbst, der das angebliche „Opfer“ Beethovenscher Unmanier gewesen sein soll, scheint den Auftritt Beethoven nicht im geringsten übel genommen zu haben. Denn es wird ausdrücklich berichtet, daß die Herrschaften sogleich beiseite traten, als Beethoven mitten durch ihre Reihen hindurchging, und seinen Gruß alle freundlich erwiderten.



Ludwig van Beethoven
Nach einem Porträt von W. F. Mähler 1808

Auf weitere Einzelheiten einzugehen, würde hier zu weit führen. Tatsache ist aber, daß Beethoven niemals ohne Grund oder aus reiner abnormer Empfindlichkeit jemanden deutlich und energisch abgefertigt hat, sondern immer nur dann, wenn er dazu irgendwie *gereizt* wurde oder sonst ein Anlaß gegeben war. Man weise erst einmal das Gegenteil hiervon nach. Es dürfte schwer fallen, auch nur einen einzigen stichhaltigen Beweis zu erbringen. Kam es einmal vor, daß Beethoven unwissentlich jemand zu Unrecht getadelt und angegriffen hatte, so war es, wie an verschiedenen Stellen ausdrücklich berichtet wird, stets sein eifriges Bestreben, die Sache so schnell wie möglich wieder gut zu machen und zu bereinigen. Daß Beethoven aber dann, wenn er einmal gereizt wurde, ordentlich und kräftig loslegte und den schuldigen Teil in der gebührenden Weise herunterkanzelte (erinnert sei z. B. an seine Antwort an den Kopisten auf dessen anmaßliche Belehrung hin), das sollte doch eher Bewunderung und Freude erwecken, als Befremden und Tadel. Erfreut es doch sonst auch immer im Leben, wenn man hört, daß das Minderwertige heruntergemacht wird und das Gute sich durchsetzt. Ein Beethoven wußte schon, wann dies angebracht war und wann nicht. Sein starkes Gerechtigkeitsgefühl hätte ihn niemals *unverdientermaßen* jemanden herunterputzen lassen. „Rechtlichkeit, strenge Moralität, sittliches

Gefühl — galten ihm über alles. Diese Tugenden thronten in ihm und er forderte sie auch von andern“ schreibt ein Zeitgenosse über ihn. Ein andermal heißt es über seinen Aufenthalt auf dem Gute seines Bruders in Gneixendorf und über das rührende Verhältnis zu seinem Diener Michael: „Vergleicht man, wie friedlich hier der große Geist mit einem zwar armen und ungebildeten, aber gutmütigen, natürlich schlichten und redlich befundenen Landmann sich verträgt, mit den Explosionen, wie sie in der Residenz, hervorgerufen durch Beethovens Umgebungen, fort und fort stattgefunden, so liegt die Vermutung nahe, daß diese Ausbrüche nichts anderes als im Grunde genommen *sehr ehrenvolle Reaktionen* gewesen sein mögen, mit denen sich sein ganz und gar auf mannhafte Gradheit, Redlichkeit und Natürlichkeit basiertes Wesen gegen jenes Widerspiel dieser Eigenschaften zur Wehr gesetzt.“ — Was also die Wertung und Beurteilung der vielgetadelten Beethovenschen Manierlosigkeiten, Skandalauftritte und Zornesäußerungen anbetrifft, so sollte man gerechterweise erst immer einmal nach den Anlässen und Gründen dazu fragen, und dann aburteilen. Dies aber wird allemal höchstens den Gegenpart Beethovens, nicht aber ihn selbst, in ein schlechtes Licht rücken, im Gegenteil, ihn in ein immer helleres, indem wir den großen Meister der Kunst so auch als einen Meister des Lebens kennen lernen, der sich stets in mannhafter und gerechter Weise für das Gute und Edle einsetzt, das Unrechte und Tadelnswerte bekämpft, und seine Menschen- und Künstlerwürde mit der ganzen Kraft seiner Persönlichkeit verteidigt.



Ludwig van Beethoven
Nach einem Stahlstich 1814

Ein Stück echten Beethovenschen Menschentums tritt auch in seinen Beziehungen zu der Welt der *Frauen* zutage. Hier pflegt man so gerne seine, in seinem Leben äußerlich keine große Rolle spielenden Liebeserlebnisse in Parallele zu denen anderer großer Künstler zu setzen, besonders zu den Goethe’schen, und dann auf die scheinbare Belanglosigkeit der Beethovenschen hinzuweisen. Gewiß ist, daß Beethoven seine Kunst über alles, auch über die Liebe, setzte und daß die Arbeit an einem großen Kunstwerk bei ihm selbst heftige Liebesregungen zurückdrängen konnte.

Gewiß ist aber auch aus sehr vielen Zeugnissen, daß er eigentlich „nie ohne Liebe war und meistens in sehr hohem Grade von ihr ergriffen“. Wie kommt es nun, daß wir von keinem einzigen näher zu schildernden Liebeserlebnis Beethovens wissen? Im Gegensatz zu Paul Bekker, der diese Frage einzig und allein mit Beethovens Aufgehen in der Kunst beantwortet, glauben wir, daß es vor allem Beethovens starkes *Ethos* war, das ihn von feurigen, aber sittlich anfechtbaren Liebeserlebnissen zurückhielt. Es hätte ihm, dem „moralischen Gesetz in ihm“, widerstrebt, jemals in nähere Beziehung zu einer Frau zu treten, die „nicht erlaubt“ sein war. Zum Heiraten konnte und wollte er sich wohl nicht entschließen. Und da mied er denn die von ihm geliebten Frauen lieber ganz, anstatt sie zu bestürmen und hernach unglücklich zurückzulassen, biß den oft sehr tiefgehenden Liebesschmerz (wir haben ja mehrere erschütternde Dokumente davon) in sich hinein, blieb so einsam und allein, aber auch frei von Schuld und Reue. Daß es Beethoven etwa an Erfolg bei dem schönen Geschlechte gemangelt haben sollte, wird niemand ernstlich behaupten wollen. Auch sprechen die immerhin vorhandenen Dokumente absolut gegen eine solche Auslegung des Falles. Wenn wir also von keiner einzigen Frau in Beethovens Leben wissen, der er erst das Herz gebrochen und sie nachher im Stich gelassen hätte (wie wir ähnliche Fälle aus den Biographien fast aller Künstler, und gerade die größten nicht ausgenommen, kennen), so sollte auch dieser Teil des Beethovenschen Menschentums uns nur zu allerhöchster Achtung und Bewunderung zwingen und nicht Anlaß

sein, die angebliche Belanglosigkeit und Poesielosigkeit seiner Liebeserlebnisse zu bemängeln.

Die vorstehenden Ausführungen und Lobsprüche auf den Charakter und das Menschentum Beethovens mögen vielleicht manchem Musikfreund neuartig und übertrieben erscheinen. Sie sind es aber keineswegs. Wer sich einmal die Mühe nimmt, die Briefe des Meisters, ferner die Berichte und Aufzeichnungen von Beethovens Freunden, Bekannten und überhaupt von Zeitgenossen, die mit ihm in Berührung gekommen sind, in den Originalen und ungekürzt durchzulesen (wie sie heute mehrfach gesammelt und einem jeden ebenso leicht zugänglich sind wie die zahllosen biographischen Arbeiten über den Meister), der wird das oben Gesagte dort in hohem Maße bestätigt finden und einen Blick tun in ein Leben voll *Güte*, *Lauterkeit* und *Reinheit*, wie es edler und schöner nicht gedacht und gelebt werden kann! Wir Deutsche schauen stets mit höchster Bewunderung zu dem Menschentum eines Goethe auf. Und das mit Recht. Mit nicht minderem Recht sollten wir es aber auch vor dem Beethovens tun! Der Schöpfer des „Fidelio", der herrlichsten Sinfonien und Kammermusik, die die Welt besitzt, war nicht nur in seiner Kunst, sondern auch in seinem Leben von einem so starken Ethos durchdrungen, wie es besessen und vor allem *gelebt* zu haben sich nur ganz wenige der Sterblichen rühmen dürfen.

Beethovens Zwei Prinzipe und die Sonaten Op. 14

Von HERMANN KELLER

In der neueren Beethoven-Literatur ist gelegentlich davon die Rede, daß Beethoven nach Aeußerungen, die uns durch Schindler überliefert sind, in einigen seiner Sonaten „zwei Prinzipe" habe ausdrücken wollen; meist aber erfährt der Leser nicht des Näheren, worum es sich handelt, — die Autoren scheinen das bei ihren Lesern vorauszusetzen und begnügen sich mit einem kurzen Darüberhinweggehen und meist ein paar abfälligen Bemerkungen über eine so sonderbare, wahrscheinlich eben von dem guten Schindler nicht verstandene Idee. Geht man aber der Sache näher nach, so wird man geradezu vor ein Kernproblem der Musik Beethovens geführt, und es erscheint mir wichtiger, als Beethovens Größe mit viel schönen Reden zu preisen, auf diese Weise vielleicht einen bescheidenen Beitrag zur Vertiefung des Verständnisses seiner Tonsprache geben zu können.

Um aber nicht in denselben Fehler zu verfallen, nämlich als bekannt vorauszusetzen, was man ja erst erklären soll, gebe ich hier zunächst in aller Ausführlichkeit Schindler und den Konversationsheften das Wort.

In den Konversationsheften, deren sich der ertaubende Beethoven von 1816 an zu bedienen pflegte, um die Fragen seiner Besucher zu verstehen, bisweilen auch seine eigenen Antworten einzuzeichnen, findet sich folgender rätselhafte Dialog:

(Schindler) „Erinnern Sie sich, wie ich Ihnen vor einigen Jahren die Sonate Op. 14 vorspielen durfte? — jetzt alles klar. . . . . . mir tut noch die Hand davon weh."

(Beethoven) „Zwei Prinzipe auch im Mittelsatz der Pathétique . . . . Tausende fassen das nicht."

Schindler erzählt, wovon ihm die Hand weh tat: „Beethoven ließ mich den ersten Teil des ersten Satzes spielen, schlug mich dabei etwas derbe auf die rechte Hand, schob mich vom Stuhl und setzte sich hin, die Sonate spielend und erklärend."

In den Konversationsheften des Jahres 1827 (Januar) ist dann noch einmal die Rede davon. (Schindler): „Sonate pathétique — ich bitte mir nochmals eine Explikation darüber aus, besonders über den Mittelgedanken." — (Hier ist eine Antwort Beethovens zu denken.) (Schindler): „es ist sehr schwer, die zwei Prinzipe so nebeneinander erscheinen zu lassen, wie Sie das wünschen, und wie es auch sein muß. — Czerny spielte das auch alles im Tempo."

Was das alles zu bedeuten habe, darüber unterrichtet uns Schindler in seiner Beethoven-Biographie (1. Aufl. 1840, S. 195 ff.). Er berichtet zunächst über den Plan Beethovens (1816), eine Herausgabe seiner sämtlichen Klaviersonaten zu veranstalten und dabei „die, vielen jener Werke zu Grunde liegende poetische Idee anzugeben, und darnach deren Auffassung zu erleichtern und den Vortrag zu bestimmen"; ferner sollten alle früheren Klavierwerke auf den neuesten Umfang der Klaviatur (6 ½ Oktaven) eingerichtet werden, und drittens sollte in den Vortragsbezeichnungen eine neue Art der musikalischen Deklamation angewendet werden, über die Beethoven nach Schindlers Aussagen sich folgendermaßen vernehmen ließ: „Gleichwie der Dichter seinen Monolog oder Dialog in einem bestimmt fortschreitenden Rhythmus führt, der Deklamator aber dennoch zu sicherer Verständlichkeit des Sinnes Einschnitte und Ruhepunkte sogar an Stellen machen muß, wo der Dichter sie durch keine Interpunktion anzeigen durfte; ebenso ist diese Art zu deklamieren in der Musik anwendbar

und modifiziert sich nur nach der Zahl der Mitwirkenden bei einem Werke.“ —

Bekanntlich ist dieses Vorhaben einer derartigen Ausgabe nicht ausgeführt worden, und es ist vielleicht bezeichnend, daß ein solcher Plan leichter gefaßt als verwirklicht werden konnte. Aber darf man deswegen über diese gewiß höchst auffallenden und bedeutsamen Gedankengänge Beethovens so zur Tagesordnung übergehen, wie es heute sowohl in der Praxis wie in der Beethoven-Literatur zu geschehen pflegt? Haben so ein paar hingeworfene Gedanken Beethovens uns nicht mehr zu sagen als alle ästhetischen Systeme, mit denen spätere Generationen seiner Musik beizukommen versuchen?

Ueber die poetische Idee hat sich Beethoven im Jahr 1823 auf eine Frage Schindlers ausgesprochen, „daß jene Zeit, in welcher er seine Sonaten geschrieben, poetischer als jetzt gewesen; daher solche Andeutungen damals überflüssig waren. Jedermann, fuhr er fort, fühlte damals aus dem Largo der dritten Sonate in D, Op. 10, den geschilderten Seelenzustand eines Melancholischen heraus, mit allen den verschiedenen Nuancen von Licht und Schatten im Bilde der Melancholie und ihrer Phasen, ohne daß eine Aufschrift den Schlüssel dazu liefern mußte, und jedermann fand damals in den zwei Sonaten, Op. 14, den Streit zweier Principe, oder einen Dialog zwischen zwei Personen geschildert, weil es gleichsam so auf der Hand liegt“ usw.

Ueber diese beiden Sonaten hat sich dann Schindler weiterhin ausführlich vernehmen lassen. Da nun das Werk Schindlers heute nicht mehr neu aufgelegt und nur im Besitz sehr weniger Musikfreunde sich befinden dürfte, ist es nötig, sie hier vollständig mitzuteilen: „Eines der inhaltsreichsten und leider wenigst gekannten Werke ist Op. 14, zwei Sonaten, die erste in E dur, die andere in G dur. Jede dieser Sonaten hat einen Dialog zwischen Mann und Frau oder Liebhaber und Geliebte zum Inhalt. In der zweiten Sonate ist dieser Dialog wie seine Bedeutung prägnanter ausgedrückt und die Opposition der beiden eingeführten Hauptstimmen (Principe) fühlbarer noch als in der ersten Sonate. — Beethoven nannte diese beiden Principe das „bittende und das widerstrebende.“ — Gleich die Gegenbewegung in den ersten Takten zeigt die Opposition beider an:



Mit einem sanft beschwichtigenden Uebergang vom Ernst zu einem zarteren Gefühl tritt im 8. Takte das bittende Prinzip allein auf:



fleht und schmeichelt so fort bis zum Mittelsatz in D dur, wo beide Prinzipe wieder einander gegenübertreten, aber nicht mehr mit dem Ernste, mit dem sie begonnen. Das widerstrebende wird schon anschmiegend und läßt ersteres ungestört die begonnene Phrase (Passage) beendigen.

In der folgenden Phrase:





nähern sich beide, und das gegenseitige Einverständnis wird bei der gleich darauf erfolgenden Kadenz auf der Dominante schon fühlbar.

Im zweiten Teile tritt wieder die Opposition in der Moll-Tonart der Tonica ein, und das widerstrebende Prinzip wird in der in As dur beginnenden Phrase besonders vorlaut. Nach dem darauffolgenden Ruhepunkte auf dem Dominantakkorde von Es beginnt der Kampf aufs neue, und erst in der beruhigenden Phrase:





scheint sich eine Uebereinstimmung zwischen beiden vorbereiten zu wollen, denn beide wiederholen mehrmals dieselbe Idee, die einer Frage gleicht, anfangs leise und in längeren Pausen, dann schnell aufeinander folgend. Das Eintreten in die Tonica des Hauptmotivs macht den Streit wieder von vorn beginnen, die Gefühle wechseln wieder wie im ersten Teile, aber die gehoffte Uebereinstimmung am Schlusse des Satzes bleibt nach — in suspenso. Sie erfolgt erst befriedigend mit einem verständlich ausgesprochenen Ja! des widerstrebenden Prinzips am Schlusse des Werkes:



Ueber den Vortrag dieses Satzes durch Beethoven sagt Schindler:

„Das Allegro im Eingange ergriff er feurig und stark. Schon im sechsten Takte und in den folgenden:



ließ er ein Abnehmen der Kraft und ein kleines ritardando eintreten, den Vortrag des bittenden Prinzips sanft vorbereitend. Der Vortrag der Phrase



war so überaus schön nuanciert, besonders durch Zurückhalten und sanftes Hinübertragen einzelner Noten in der Stelle:



daß man die um Erreichung ihrer Wünsche flehende Geliebte gleichsam lebendig vor sich sah und reden hörte. Erst bei der folgenden Stelle:



accentuierte er die vierte Note stärker und zeigte eine fröhlichere Stimmung, ergriff in dem folgenden chromatischen Lauf das erste Zeitmaß und hielt es fest bis zu der Phrase:



die er im Tempo Andantino mit schöner Markierung des Basses und der dritten Note in der Oberstimme, wie ich es im Beispiel hier bezeichne, damit beide Prinzipe sich dem Ohre des Hörers deutlich von einander scheiden, begann, bis im neunten Takte der Baß



vorwärts drängte und die gleich folgende Cadenz auf der Dominante schon wieder im ersten Tempo schloß, das bis zum Schluß des ersten Teils so fort geblieben.

Im zweiten Teile leitete Beethoven die Phrase in As dur mit einem Ritardando der vorausgehenden zwei Takte ein. Diese Phrase trug er ziemlich stürmisch vor, wodurch das Gemälde eine stark hervortretende Färbung erhielt. Höchst launig nuancierte er die folgende Phrase in der Oberstimme durch länger als vorgeschriebenes Zurückhalten und starkes Markieren der ersten Note in jedem Takte:



während die linke Hand schön nachgab und sich anschmiegte.

Die darauf beginnende Phrase hielt er brillant, und in ihrem letzten Takte trat mit dem Decrescendo ein Ritardando ein. Die nun folgende Phrase:



begann im Tempo Andante; im fünften Takte trat ein leises Accelerando mit verstärkter Kraft ein und der sechste Takt hatte schon wieder das ursprüngliche Zeitmaß. Die Bewegungen im weiteren Verfolg des ersten Satzes gleichen dem ersten Teile.

So vielerlei Bewegungen in diesem Satze erfolgten, so waren sie doch alle schön vorbereitet, und die Farben in einander verschmolzen, nirgends eine schnelle Abänderung, die er wohl in andern Werken

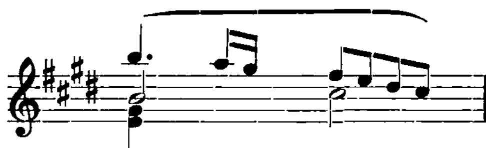
öfters eintreten ließ, damit den Schwung der Declamation erhöhend. Wer den Sinn dieses Satzes sohin erfaßt, dem wäre auch zu raten, den ersten Teil nicht zu wiederholen, denn durch diese erlaubte Abkürzung wird der Genuß des Zuhörers unstreitig noch mehr erhöht, dem die öfter wiederkehrenden Phrasen Abbruch tun könnten."

Von der ersten Sonate Op. 14, E dur, vermittelt uns Schindler weniger eine poetische Deutung als die Einzelheiten ihres Vortrags durch Beethoven:

„Schon im achten Takte des Allegro-Satzes:



wie in dem folgenden neunten Takte trat ein gänzliches Zurückhalten der ersten Bewegung mit kräftigem Anschlag und Anhalten der fünften Note [1] ein, wodurch sich eine unbeschreibliche Würde und Ernst offenbarten. Der zehnte Takt:



erhielt wieder das erste Zeitmaß und zugleich die größte Kraft im Ausdruck. — Der folgende elfte ein Diminuendo und etwas gezogen; der zwölfte und dreizehnte Takt ganz den zwei vorhergehenden gleich.

Mit dem Eintritt des Mittelsatzes:



ward der Dialog sentimental und die herrschende Bewegung ein Andante, jedoch sehr schwankend, denn jedes Prinzip bekam bei seinem jedesmaligen Eintritt auf der ersten Note einen kleinen Ruhepunkt, so ungefähr:



In der Phrase:



ließ sich ein ganz heiterer Charakter vernehmen, das Tempo war das ursprüngliche und wurde bis Ausgang des ersten Teils nicht mehr verändert.

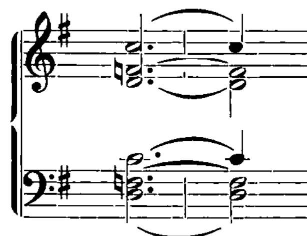
[1] Im Original ist sie nicht punktiert.

Der zweite Teil zeichnete sich von der Stelle:



durch Ausbreitung des Rhythmus und Kraft der ganzen Figur aus, die er aber weiter unten bei dem *pp* unendlich zart schattierte, so daß die wahrscheinliche Bedeutung des Dialogs immer fühlbarer wurde, ohne die Phantasie dabei anstrengen zu müssen.

Der zweite Satz „Allegretto" war nach Beethovens Vortrag mehr ein Allegro furioso, und bis auf den einzigen Akkord:



auf dem er sehr lange verweilte, behielt er dasselbe Tempo.

Im Maggiore war das Tempo gemäßigter, und der Vortrag außerordentlich schön nuanciert; keine Note mehr dazu, doch accentuierte er viele ganz anders. Hinsichtlich der Accentuation muß ich überhaupt bemerken, daß Beethoven vorzüglich alle Vorhalte, besonders jene der kleinen Sekunde, und diese selbst in laufenden Passagen kräftig hervorhob; in langsamerer Bewegung aber selbe ungemein schön (wie der Sänger) zur Hauptnote hinüber zu tragen wußte."

So weit Schindler. Sicher gibt es niemand, der diesen Bericht nicht mit größter Aufmerksamkeit — ja, ich könnte mir denken, mit atemloser Spannung — gelesen hätte, ist es doch wohl die einzige authentische Mitteilung, die wir über Beethovens Vortrag seiner eigenen Werke haben! Um so merkwürdiger ist, daß sie fast nur Widerspruch hervorgerufen hat. Besonders die Ausdeutung der beiden Sonaten hat eine entschiedene Ablehnung schon durch A. B. Marx erfahren; Schindler hat in der zweiten Auflage seines „Beethoven" daraufhin einen teilweisen Rückzug angetreten und das oben Angeführte kürzer gefaßt und allgemeiner ausgedrückt. Auch die offizielle Beethoven-Biographie von A. W. Thayer trat der Marxschen Auffassung bei und somit könnte es unnötig erscheinen, diese ganze Frage noch einmal aufzuwerfen. Allein es will mir nicht eingehen, daß offenbar authentische, auf Beethoven selbst zurückgehende Deutungen ignoriert werden sollen, nur weil sie der gerade herrschenden Richtung nicht genehm sind; und so trete ich hier offen für Schindler und gegen Marx und seine Nachfolger ein. Zunächst: wir sehen

heute Schindler in einem ganz anderen Lichte, als es landläufig in den Jahren 1850 bis 1900 der Fall war; er war durchaus keine servile, inferiore Natur, den sich Beethoven „gefallen ließ", sondern trotz einiger Pedanterie und Steifheit ein tüchtiger, gewissenhafter, urteilsfähiger Musiker [1]. Seine Mitteilungen wiegen sämtliche andere zeitgenössische über Beethoven zusammengenommen auf. Marx andererseits, trotz unbestrittener Verdienste, ist uns keine Größe mehr, wie vor fünfzig Jahren; sein „Beethoven" enthält eine merkwürdige Mischung von formalistischer und poetisierender Deutung der Kunstwerke. So sind die von Schindler angeschnittenen Fragen durch Marx nicht endgültig begraben, sondern drängen immer und immer wieder ans Tageslicht: die „poetische Idee", die Bekker in den Vordergrund seines erst vielbewunderten, dann vielgeschmähten Beethoven-Buchs gestellt hat, veranlaßte bekanntlich Hans Pfitzner zu seinem erbitterten Gegenangriff: „nicht auf die poetische Idee — auf den musikalischen Einfall kommt es an"; und 1923 ist gar ein ganzes Buch über „Beethovens Zwei Prinzipe" erschienen, dessen Verfasser Arnold Schmitz allerdings auf unsere Frage im eigentlichen Sinn gar nicht eingeht, sondern den Begriff Prinzip als Gegensatz im weiteren Sinn auffaßt und zum Ausgangspunkt von Untersuchungen darüber macht, „ob das Prinzip der Kontrastierung eine besondere Bedeutung für Beethovens Sonatenform hat." (S. 5.)

Damit ist aber unser Thema so weit von seinem Ausgangspunkt abgerückt, daß es ziemlich gleichgültig geworden ist, ob Beethoven diese Worte zu Schindler gesprochen hat, oder nicht. Es sei mir daher erlaubt, wenigstens den Versuch zu machen, ihre ursprüngliche Bedeutung wieder aufzudecken. Daran, daß Beethoven sie gesprochen, Schindler sie richtig aufgefaßt und wiedergegeben hat, zweifle ich keinen Augenblick [2]. Es handelt sich nicht um irgend eine flüchtige Bemerkung, sondern es ist klar, daß zwischen Beethoven und Schindler öfters, immer wieder die Rede davon war, und daß dem Komponisten viel daran lag, seine Intentionen dem Schüler möglichst genau und eindringlich genug mitzuteilen. Sicherlich wird niemand, weder in Op. 13 noch in Op. 14 bei unbefangenem Spielen „Zwei Prinzipe" entdecken. Aber Beethoven weiß das ja: „Tausende fassen das nicht", d. h. stellen sich unter der Musik viel zu wenig vor. Sicherlich spricht Marx den meisten Spielern aus der Seele, wenn er im ersten Takte von Op. 14, G dur (Beisp. 1), kein widerstrebendes Prinzip in der Oberstimme, dazu ein bittendes im Baß sehen kann, sondern lediglich ein Hauptthema mit nachschlagender Begleitung. Formalistisch hat er darin völlig recht. Aber folgt daraus irgend etwas über den Ausdruck dieses Themas? Sind wir nicht in Versuchung, diese beiden „leichten", daher vielgespielten, ja man darf schon sagen abgespielten Sonaten zu unterschätzen? Ueber eine, wie es uns scheint, unbedeutende Thematik leicht hinwegzuspielen, die sich Beethoven gerade mit einem besonderen Ausdruck gedacht hat? Schon Beethoven beklagt sich ja bitter über die zunehmende Mechanisierung des Klavierspiels, die alle Wahrheit der Empfindung aus der Musik verbannen werde (Brief an Ries vom 16. Juli 1823 gegen die in Mode gekommenen Allegri di bravura), noch mehr tut es Schindler, und es ist sehr bezeichnend, daß schon Czerny, der eigentliche Urheber der Klavierseuche, diesen von Beethoven geforderten deklamatorischen Vortrag seiner Sonaten durch ein strenges Im-Tempo-darüberwegspielen aufhob. Und heute? Beethoven ist Klassiker, und einzig der streng alles Subjektive in den Hintergrund verbannende Vortrag seiner Sonaten — spielen, was dasteht, nicht mehr und nicht weniger, — gilt als erlaubt und bei großem Können des Spielers gleichfalls als „klassisch"; — niemand scheint zu wissen, daß Beethoven gerade im Gegenteil einen deklamatorisch freien Vortrag seiner Werke gefordert hat. „Nur nach der Zahl der Mitwirkenden bei einem Werke" sollte sich diese Freiheit modifizieren, das will sagen, daß natürlicherweise bei einem Orchesterstück sehr viel weniger Freiheiten möglich sind als bei einer Duo- oder Solosonate. Interessant (und sehr wenig bekannt) ist auch, daß sich Beethoven gegen eine zu starke Besetzung der Orchester in seinen Sinfonien ausgesprochen hat, — alles aus Abneigung gegen den „Mechanismus" in der Musik. Wollen wir daher Beethoven nicht lieber glauben, daß er in das Hauptthema der G dur-Sonate Op. 14 mehr hineingehört hat als wir gewöhnlich heraushören, und sollte es so schwer sein, in der Führung des Hauptmotivs



das steil aufsteigt und dann in kleinen Schritten wie zurückweicht, etwas „Widerstrebendes", in den drei Begleitnoten, die sich in den Akkord sanft hineinlehnen, etwas „Bittendes" zu sehen? Stellt nicht auch das Hauptthema der E dur-Sonate mit seinen gemessen aufsteigenden, volltaktigen Quartschritten [1]

[1] Vergl. R. Zimmermann: A. Schindlers Verhältnis zu der Musik und den Musikern seiner Zeit. Neue Musik-Zeitung 1926, 2. Märzheft.

[2] Die Ausmalung der Bilder im einzelnen hat aber doch wohl Schindler allein zu verantworten.

[1] Die Riemannsche auftaktige Deutung wird damit hinfällig.

einen prinzipiellen Gegensatz zum auftaktigen, weich abgleitenden Anfang des zweiten Themas dar? Das ist keine „poetische Idee", die von außen irgendwo an die Musik herangetragen wird und mit ihr eigentlich nichts gemein hat, sondern das liegt in der Melodie selbst, ihrer Bewegung, ihrer rhythmischen und metrischen Besonderheit. Natürlich ist jeder begriffliche Ausdruck dieser melodischen Vorgänge notwendig unbeholfen und unvollkommen, auch wenn er vom Komponisten selbst stammt (s. z. B. Bruckners „Erläuterungen" zu seiner Romantischen Sinfonie), aber deswegen nicht abzulehnen oder leicht zu nehmen. Wir unsererseits haben diesen Begriff in musikalisches Erleben umzusetzen, und vielleicht stehen die beiden Sonaten manchem dann in einem neuen, helleren Licht da. Daß die E dur-Sonate keineswegs so freundlich-harmlos ist, wie sie gewöhnlich aufgefaßt wird, das liest auch Hans Mersmann in seiner Angewandten Musikästhetik (S. 133) aus der Tektonik des Themas heraus. Im einzelnen hat vielleicht Schindler bei der durchgeführten Deutung der G dur-Sonate etwas phantasiert; besonders den Schluß des dritten Satzes als das endliche „Ja" des widerstrebenden Prinzips aufzufassen, will auch mir nicht einleuchten; Lenz sagt mit einem der fast genialen Bilder, die ihm manchmal eingefallen sind: „Le morceau finit comme si le poète soufflait sa lampe".

Hat es überhaupt einen Wert, ist es mehr als ein Spiel, solche Bilder anzuwenden? Es ist viel dagegen geschrieben worden — mit Recht, wo es sich um Führer durch den Konzertsaal u. ä. handelt —, und erst neulich in der Zeitschrift für Musikwissenschaft (Jan. 1927) hat Fritz Heinrich (Vom musikalischen Als-Ob) behauptet, daß solche Bilder aus der Musik herausführen, statt in sie hinein. Jeder künstlerisch empfängliche Mensch wird aber gegenteilige Erlebnisse aufweisen können; ich gestehe von mir, daß mir die graublaue Tiefe des Schlusses des ersten Satzes der d moll-Sonate, Op. 31:





in dem man z. B. auch nur ein Auslaufen der Bewegung sehen könnte (womit man sich vorsichtigerweise nach keiner Seite eine Blöße geben würde), erst in Pembaurs bildhafter Interpretation in ihrem ganzen Gehalt aufgegangen ist, und wer nicht versteht, was Pembaur meint, wenn er als „Grundfarbe" der d moll-Sonate graublau, als diejenige der Appassionata blauschwarz nennt, der ist eben nicht musikalisch genug. Alles mit Worten über ein musikalisches Kunstwerk Reden ist ein Drumherumreden, ob man sich nun wissenschaftlich-logisch oder intuitiv ausdrückt. Letzteres ist natürlich nur dem sehr stark künstlerisch Begabten möglich und erlaubt. So wollte auch Beethoven seinem Schüler Schindler den Ausdruck seiner Tonsprache im einzelnen erläutern, nicht (wie Marx gemeint hat) ein „Programm" für die zwei Sonaten aufstellen (dazu noch für beide das gleiche!), das dann „durchgeführt" hätte werden müssen. Wir sehen aber, wie vieles in Beethovens Werken zwischen den Zeilen zu lesen ist; es ist durchaus nicht so, wie Marx und Thayer gemeint haben, daß „das Werk für sich selbst spricht", — sondern Beethoven spricht durch seine Werke zu uns, und wir müssen alles tun, ihn in seiner Sprache recht zu verstehen. Damit kommen wir auf die vielberufene „poetische Idee" in den Werken Beethovens. Das Beste, was über Beethoven als „Ideenmusiker" gesagt werden kann, hat Alfred Heuß in einem (gegen Pfitzners „Aesthetik der musikalischen Impotenz" gerichteten) Aufsatz in der Zeitschrift für Musikwissenschaft (Jan. 1921) ausgeführt, der mir aus der Seele gesprochen ist und den es sich wohl lohnt, heute noch einmal nachzulesen. Er schließt mit den bezeichnenden Worten: „Hoffen wollen wir aber trotzdem, daß, wenn in sieben Jahren Beethovens 100. Todestag unsere Zeit auf die Probe stellt, Deutschland wieder einigermaßen mit Ideen gewappnet dasteht. Dann wird man auch mit instinktiver Sicherheit wissen, ob Beethoven ein Einfalls- oder ein Ideenmusiker war."

Ist diese Hoffnung heute in Erfüllung gegangen? Ist unsere Stellung zu Beethoven heute nicht noch unklarer als sie 1920 war? Ich glaube, daß es leider so ist, und schätze die aufrichtigen Atonalisten, die der Ansicht sind, daß man Beethoven „heute doch wirklich nicht mehr hören kann", höher als die unentwegten Hüter klassischer Tradition, die über das Problem, das uns Beethoven heute stärker als je bietet, überhaupt nicht nachzudenken pflegen. Wenn unsere Zeit mit den Ideen Beethovens nichts mehr anzufangen weiß, dann hat ihr auch seine Musik nichts mehr zu sagen. Das ist keineswegs eine Selbstverständlichkeit, wie es scheinen möchte, sondern gilt in voller Schärfe nur für Beethoven (und einige Romantiker), viel weniger für Haydn und Mozart, noch weniger für Bach. Darin lag im ganzen 19. Jahrhundert Beethovens Stärke, darin liegt aber auch die Krisis seiner Geltung in der Gegenwart begründet. Und um wieder zu den Zwei Prinzipen und den Sonaten Op. 14 zurückzukehren: ich kann mir sehr wohl denken, daß jemand lieber diese Musik ohne das alles verstehen und genießen möchte; „Tausende fassen das nicht", was der Komponist darin sagen wollte, und die Musik behält dennoch einen Eigenwert, sie ist dann nach dem landläufigen Urteil „anmutig, wenn auch nicht eben bedeutend" (an Beethovens großen Werken gemessen); wer aber des Tondichters Sprache wirklich verstehen will, wer über den blassen, verschwommenen Eindruck, der leider für so viele Menschen der einzige bleibt, hinauskommen will, dem hat Beethoven mit seinen Zwei Prinzipen einen Schlüssel gegeben (mehr nicht!), der ihm das Tor zu den Geheimnissen der Musik aufschließt: was er darinnen sieht, wie weit er eindringt, das hängt nur von ihm selbst ab, — im Innern des Heiligtums schweigen Worte und Begriffe.

„Fidelio" oder „Leonore"?

Von RUDOLF HARTMANN (Altenburg)

Die im obigen Thema bewußt gemachte zweifache Möglichkeit einer Benennung der Oper Beethovens ist eine Streitfrage, die in ihrem Dasein nicht etwa der Gedankenspielerei eines grüblerischen Sinnierers entwurzelt, sondern in Wahrheit eine lebendige ist, die schon vor der ersten Aufführung des bezeichneten Werkes alle beteiligten Geister stark bewegte und von Beethoven gern zugunsten des Namens Leonore entschieden worden wäre.

Der gelegentlich noch heute auftauchende Vorschlag, die bereits über ein Jahrhundert hindurch gebräuchliche Bezeichnung „Fidelio" fallen zu lassen, erfreut sich ohne Frage, besonders wenn er in geschickter Weise formuliert wird, der Stoßkraft einer gewissen Nachdrücklichkeit. Fußt er doch auf dem Willen Beethovens selbst, dem sich die Bekenner des Titels „Leonore" in einer Pietät dienstbar zu machen streben, deren man sich ehrlich freuen sollte. Außerdem ist auch die Ursache hinfällig geworden, die Beethoven einstmals zur Aufgabe des von ihm gewollten Titels nötigte. Die Entstehungsgeschichte der Oper „Fidelio" und ihrer Vorläufer berichtet, daß eine Oper von gleichem Inhalt und fast gleicher dramaturgischer Form aus der Feder des Dresdener Hofkapellmeisters Ferdinando Paer unter dem Namen „Leonore oder die eheliche Liebe" im Jahre 1804, also bereits ein Jahr vor der Uraufführung des Beethovenschen Werkes auftauchte und sich auch mit ziemlichem Erfolg mehrere Jahre im Repertoire zu halten wußte. Um nun eine naheliegende Verwechselung der beiden Werke unmöglich zu machen, sah man sich zu einer Titeländerung der Oper Beethovens veranlaßt, die jedem Einsichtigen in dieser Sachlage genügend begründet erscheinen dürfte.

Heute allerdings, nachdem die Konkurrenz der Paerschen Oper längst zerbrochen ist, schaltet diese Rücksichtnahme aus, und man könnte schließlich auf den Titel „Leonore" zurückkommen, wenn nicht wichtigere Erwägungen eine Beibehaltung der jetzigen Bezeichnung „Fidelio" doch geraten erscheinen ließen.

Am wenigsten dürfte man als Grund zu dieser Korrektur des Titels allerdings den sonderbaren Gedanken eines eifrigen Verfechters der Bezeichnung „Leonore" (Conrat) gelten lassen, der die Ansicht vertritt, daß Beethoven durch die Wahl dieses Namens ohne Zweifel seiner ersten Jugendliebe, Eleonore von Breuning, ein Denkmal zu setzen gewünscht habe. Hier wird der Zufall einer Namensgleichheit zur nicht bewiesenen Absicht gestempelt. Zeigt sich doch der „Fidelio"-Stoff bereits in seiner ersten Formung als „Leonore ou l'amour conjugal" (Text von J. N. Bouilly, Musik von Pierre Gaveaux, uraufgeführt am 19. Febr. 1798 an der Komischen Oper zu Paris) an den Namen Leonore gebunden. Sicherlich hätte sich Beethoven nicht für diesen Stoff nur um der äußerlichen Erscheinung willen begeistert, daß die weibliche Heldengestalt den Namen seiner einstigen Geliebten trug. Vielmehr erkannte er, daß der Stoff von der Schönheit und erhabenen Größe einer reinen, seelengebundenen Liebe gestrafft war, die allein in seiner Brust eine



Ludwig van Beethoven
Nach Joseph Mählers zweitem Porträt 1814

volle Resonanz zu erwecken vermochte. Damit konnte das Drama Leonore-Florestan einen starken Wesenszug seines Ich absorbieren und zum offenbarungsstarken Mittler seiner Persönlichkeit werden, während es ihm, wie er selbst sagt, niemals möglich gewesen wäre, seine Kunst mit der flachen und grob-sinnenhaften Liebe zu verschmelzen, für die Mozart in „Figaros Hochzeit“ und im „Don Juan“ die rechten Töne zu finden wußte.

Eine gedankliche Begründung Beethovens für seinen erbitterten Widerstand gegen eine Umbenennung seines Werkes ist nicht bekannt, so daß also keine Möglichkeit gegeben ist, sich mit ihr auseinanderzusetzen. Man ist lediglich von der Tatsache unterrichtet, daß sich der Meister in zähester Weise einer Titeländerung zu erwehren versuchte. Vielleicht darf man sogar annehmen, daß für ihn überhaupt keine gewichtigen sachlichen Gründe bestimmend waren, daß seine Unnachgiebigkeit schließlich nur mehr ein Ausfluß seiner herrischen, etwas knorrigen Persönlichkeit war, die sich nicht zu einem derartigen Eingriff in sein Werk bekennen konnte, ohne dessen Namen vorher wenigstens mit der ganzen Wucht seines Willens verteidigt zu haben. Wenn nun auch seinen Beratern damals nur der eine, äußerliche Grund bewußt gewesen sein mag, der oben dargelegt wurde und der jetzt gegenstandslos geworden ist, so haben sie dabei zugleich doch, indem sie den bis heute gebräuchlichen Titel durchsetzten, eine grundsätzliche, und für die Titelgebung einer Oper überaus wichtige Anforderung erfüllt, die allein schon unserer Zeit genügend Veranlassung sein sollte, sich willig zu der vollendeten Tatsache der „Fidelio“ genannten Oper zu bekennen.

Die Betitelung eines Kunstwerkes ist nicht die nebensächliche Angelegenheit, als welche man sie in so vielen Fällen behandelt findet. Hat doch der Name eines dramatischen Kunstwerkes nicht allein die Bestimmung eines Plakates, ein Opus zu bezeichnen und von anderen Werken zu unterscheiden, sondern hat als eine Art Problemstellung, als ein Programm über dem Ganzen zu schweben, den Aufnahmeenergien vor und während des Genießens Ziel und Richtung zu geben und damit eine hohe Mission zu erfüllen. Er hat am Geistigen des Kunstwerkes dienend teilzuhaben, vielleicht sogar Spannung zu erwecken, niemals aber die Spannung zu unterbinden, sie von vorhinein zu lösen und der Entwicklung der Handlung etwa dadurch vorzugreifen, daß er etwas von der Pointe vorwegnimmt. Schon Lessing sagt in seiner „Hamburgischen Dramaturgie“, daß ein Titel

in beyden k. k. Hoftheatern aufgeführt werden

(Im Theater nächst dem Kärnthnerthor.)

Von den k. k. Hof-Operisten:

F i d e l i o.

Eine Oper in zwey Aufzügen, nach dem Französischen neu bearbeitet.

Die Musik ist von Hrn. L. van Beethoven.

P e r s o n e n.

Don Fernando, Minister	—	Hr. Saal.
Don Pizarro, Gouverneur eines Staatsgefängnisses	—	Hr. Vogl.
Florestan, ein Gefangener	—	Hr. Radichi.
Leonore, seine Gemahlinn, unter dem Nahmen Fidelio	—	Mad. Milder.
Rocco, Kerkermeister	—	Hr. Weinmüller.
Marzelline, seine Tochter	—	Dlle. Bondra.
Jaquino, Pförtner	—	Hr. Frühwald.
Staatsgefangene, Offiziere, Wachen, Volk.		

In dem k. k. Hoftheater nächst der Burg ist am 21. d. M. eine kleine Brieftasche mit ungefähr 57 fl. W. W. verloren gegangen; der redliche Finder wird ersucht, dieselbe in die k. k. Hoftheater-Directions-Kanzley auf der Sailerstadt Nro. 1052 und 1053 gegen eine Belohnung von 10 fl. W. W. abzugeben.

Nachricht. Mad. Forti Mad. Hönig und Dlle. Buchwieser sind krank

---

ist um 7 Uhr

Theaterzettel zu Beethovens „Fidelio“
aus dem Jahre 1814

um so besser geprägt ist, je weniger er von dem Ausgang des Dramas verrät.

Für den Fachmann und den eingeweihten Kunstfreund, die in vielfacher Berührung mit der Oper „Fidelio" deren Inhalt längst restlos beherrschen lernten, kann allerdings zwischen den Titeln „Fidelio" und „Leonore" bezüglich ihrer Wirkung in dieser Richtung kaum ein werthafter Unterschied liegen. Die dramaturgische Formung eines Bühnenkunstwerkes, und dazu gehört wohl auch die Fassung des Titels, muß aber immer auf den Nichteingeweihten eingestellt sein, auf den Beschauer also, der dem Kunstwerk völlig unorientiert entgegentritt. Und diesem kann mit der Bezeichnung „Leonore" nicht sonderlich gedient sein. Er weiß dadurch schon vor der Lösung des Konfliktes mehr von dem Inhalt des Geschehens als die Menschen, in deren Kreis sich das Drama abspielt. Darum kann ihn auch die Aufgipfelung und die beglückende Entspannung mit und nach den Worten: „Töt' erst sein Weib!" nicht mit der bezwingenden Schlagkraft durchflammen, mit der sie, der dichterischen Absicht gemäß, auf Pizarro, Rocco und Florestan wirkt, und mit der sie auch auf ihn wirken sollte. Er weiß eben mehr, als ihm eigentlich zusteht, er steht etwas über der Erkenntnis der eigentlichen Träger des dramatischen Gedankens und sieht darum alle Phasen der dramatischen Entwicklung durch die Brille des Wissenden, des bereits Informierten. Allerdings müßte man sich hier, um den Titel „Fidelio" die gegenüber dem Namen „Leonore" an ihn gebundenen Werte wirklich ausstrahlen zu lassen, zugleich entschließen, wie es an manchen Stellen bereits geschah, im Personenverzeichnis anstatt der Bemerkung „Leonore", seine Gemahlin, unter dem Namen „Fidelio" die Bezeichnung „Fidelio, ein Gehilfe in Roccos Diensten" zu geben.

Außerdem steht der Korrektur des Titels „Fidelio" aber noch ein anderes, ein mehr äußerliches Moment entgegen, dessen Nichtbeachtung zweifellos eine größere Verwirrung im Gefolge haben würde, als es der Segen ist, den man dem Werke durch den Titel „Leonore" zu geben vermeint. Im Laufe der Zeit ist nämlich der gebräuchliche Titel in so inniger Weise mit Beethovens Oper und der gesamten Theaterpraxis verbunden, daß man sich doch sehr überlegen sollte, einen Titel von derartiger Volkstümlichkeit, in dem sich uns das Ethos des Leonorendramas wie zur Formel eines inhaltsgestrafften Begriffes verdichtet zeigt, noch nachträglich abzuändern, und zwar ohne daß unabweisbare sachliche Gründe dazu vorliegen, sondern nur um dem einst mit vollem Recht zurückgedrängten Willen Beethovens eine verspätete Erfüllung zu bringen.

In den amtlichen Spielplänen, in den gesamten Aufführungsmaterialien, im Verlagsbetrieb, auf zahlreichen historischen Theaterzetteln, in theatergeschichtlichen Sammlungen, im ganzen musikfachlichen Schrifttum ist Beethovens Oper so fest an den Namen „Fidelio" gekettet, daß sich mit seiner Beseitigung des bisherigen Titels eine große Reihe von Unebenheiten und Härten ergeben müßten, mit denen eine an sich wohl gut gemeinte Ehrung der Absicht Beethovens wohl als zu teuer bezahlt erscheinen müßte.

Alle Menschen, die Beethovens Werk kennen, lieben und suchen es allein um seiner reichen Inhaltswerte, um seines Geistigen willen. Sie würden dem Meisterwerk eine größere Liebe auch dann nicht entgegenbringen können, wenn es fortan unter dem Namen „Leonore" im Spielplan registriert werden würde. Die Oper „Fidelio", die kraft ihrer unzerbrechlichen Werte Volksgut im reinsten Sinne werden konnte, hat ihren Namen immer in Ehren tragen dürfen, ebenso wie dieser Name zu jeder Zeit auch ein Ehrenkleid für die große Seele Leonorens war. Man sollte es dabei bewenden lassen. Leonore war die Gattin Florestans schon in den früheren Tagen eines sorgloseren Glückes, der Name Fidelio aber zeigt die gewaltige Aufgipfelung dieser weichen Frauenseele zu mannesstarkem Wollen und selbstloser, opferfroher Tat, so daß er die Summe all ihres persönlichen Seins und Wirkens bis ins letzte umspannt und damit be-



Ludwig van Beethoven
Nach dem Gemälde von Ferdinand Schimon 1818
Original im Beethoven-Haus in Bonn

rechtigt ist, dem Kunstwerk auch für fernere Zeiten seinen Namen zu geben, da er in sprechender Symbolik Wesen und Wirken der Heldenfrau in sich verdichtet, die im Mittelpunkt des dramatischen Geschehens steht.

Es besteht, wie bereits betont, durchaus kein Grund zu der Annahme, daß der Wille zu einer Titeländerung der Oper Beethovens in anderen als in idealen Ursachen verankert liegt, daß er als die Entfesselung wahrer Pietät einem großen Unsterblichen gegenüber verstanden sein will. Nur stehen dieser Umbenennung eine Reihe starker Bedenken gegenüber, denen man schon aus dem Grunde Beachtung schenken sollte, weil der Gegebenheit des Kunstwerkes durch die Einführung des Titels „Leonore“ überhaupt kein wirklicher, greifbarer Gewinn gegeben werden kann. Möge man sich lieber in den Tagen, da sich die dankbare Nachwelt besonders hingebend Beethovens erinnert, erneut darauf einstellen, dessen einzige, in tausend Schmerzen geborene Oper recht oft und immer nur in denkbar bester Darstellungsform vor reichbesetztem Hause seine leibhaftige Auferstehung feiern zu lassen. Das hieße von seiten der Künstlerschaft und des Publikums der stärkste, lebendigste Beweis einer rechten Treue, die dem Geiste unseres großen Toten ohne Zweifel ein schöneres Dankopfer sein wird als eine unfruchtbare Pietät, die sich an Belanglosigkeiten zersplittert.

Beethovens Handschrift / Von Dr. Theodor Haas (Wien)

Wenn der Mensch schreibt, so steckt er ganz in seiner Feder“. — Diese von Lombroso aus einem Werke Varinards in sein Handbuch der Graphologie übernommenen Worte treffen kaum auf jemanden besser zu wie auf Beethoven. Der erste Eindruck irgend etwas Handschriftlichen von ihm, sei es ein Brief, seien es Noten, oder seien es die kleinsten Notizen, erwecken in dem unbefangensten Beschauer den Eindruck des Ungewöhnlichen, Absonderlichen und fordern ihn zwingend zur Abgabe irgend eines Urteiles heraus, auch wenn er keinerlei graphologischen Neigungen huldigt.

Zur Vermeidung von Irrtümern sei sofort hervorgehoben, daß es sich im folgenden keineswegs um Ausführungen eines Graphologen handelt, der ich ganz und gar *nicht* bin. Im Gegenteil. Die Handschrift eines Menschen, dessen Charakter in seinen kleinsten Zügen längst erforscht ist, könnte für den zünftigen Graphologen keinen Anreiz bieten, dessen vornehmste Aufgabe es ja ist, Wesen und Charakter eines *Un*bekannten aufzudecken, von dem keine andere Aeußerung als seine Handschrift vorliegt.

Hier aber kann es sich umgekehrt nur darum handeln, die Gesetze der Graphologie, soweit solche aufgestellt sind, zur Anwendung zu bringen und gewissermaßen die Probe auf das Exempel zu machen.

Was nun die zum Gegenstande dieser Untersuchung zu machenden Handschriften Beethovens betrifft, so steht das Material in Hülle und Fülle zu Gebote, da gerade von ihm äußerst zahlreiche Manuskripte nicht allein vorhanden, sondern auch leicht zugänglich sind, sei es in den öffentlichen Sammlungen, sei es in Faksimile, die nach dem heutigen Stande der Technik in einer auch für Studienzwecke verwendbaren Gestalt hergestellt zu werden vermögen.

Allerdings erschwert gerade der große Umfang des Materials die Auswahl. Hiebei ist zunächst darauf Rücksicht zu nehmen, daß die Schrift des Menschen sehr von der Veranlassung abhängt, die zum Schreiben führt, daß insbesondere Schriften, die in Eile oder bloß geschäftlich oder ohne geeignete Unterlage abgegeben sind, keine Schlüsse gestatten. Aus diesem Grunde sind die Konversationshefte, so sehr dieselben in anderer Hinsicht für die Graphologie ein wichtiges und dankbares Betätigungsfeld darstellen und in denen diese Wissenschaft noch manche ungeklärte Frage zu lösen haben wird, für die Absichten *dieser* Untersuchung von vornherein auszuschalten. Und wenn der verdienstvolle Herausgeber dieser Konversationshefte die seinem Werke beigegebenen Faksimiles als „Handschriftproben Beethovens“ schlechtweg bezeichnet, so ist dies insoferne ungenau, als sie typische „Proben“ bloß für den Betrachtungskreis der Konversationshefte, nicht aber für Beethovens Handschrift überhaupt abgeben. Denn die Konversationshefte sind stehend, oft sogar im Gehen, flüchtig, eilig, ohne Unterlage, auf der Hand am Knie oder ähnlich hingeworfen und vermögen daher keinen Spiegel der Persönlichkeit des Schreibers darzubieten. Ich kann jedoch nicht umhin, auch wenn in diesem Zusammenhange nicht der geeignete Ort hiefür erblickt werden kann, dem lebhaftesten Bedauern weiter Kreise Ausdruck zu verleihen, daß die von Walther Nohl begonnene Veröffentlichung der Konversationshefte so bald ins Stocken geraten ist.

Besonders geeignet für die Beurteilung der Handschrift als Ausdruck der Persönlichkeit sind Schriftstücke, deren Inhalt für den Schreiber von ausschlaggebender Wichtigkeit ist. Denn wenn der Mensch an dem Niedergeschriebenen innerlich starken Anteil

hat, dann wird seine Handschrift am wenigsten durch irgendwelche äußerliche Nebenabsichten ablenkend beeinflußt.

Für die naturgemäß äußerst eng gesteckten Ziele dieser Studie wird von zwei im Leben Beethovens schwerwiegenden Manuskripten ausgegangen. Es sind dies: das Heiligenstädter Testament und der Brief an die unsterbliche Geliebte.

Wer viele Beethoven-Handschriften gesehen hat, der wird wissen, daß die Schrift dieses Künstlers ungemein viele Gestalten aufweist, daß Freud und Leid, Hoffen und Bangen, Ruhe und Zorn seine Züge den mannigfachsten Wandlungen unterworfen haben. Er wird aber zugleich auch erkannt haben, daß trotzdem die Hand Beethovens niemals zu erkennen ist, daß alles von ihm Geschriebene trotz des Wechsels im Ausdrucke einen hervorstechenden Charakter gemeinsam hat. Darum war es eigentlich

Beethoven schreibt im Konversationsheft Nr. 28 (77) Winter 1823: ich schreibe nur das nicht, was ich am liebsten möchte, sondern des Geldes wegen, was ich brauche. Es is daswegen nicht gesagt daß ich doch bloß ums Geld schreibe — ist diese Periode vorbey, so hoffe ich endlich zu schreiben, was mir — u. der Kunst das Höchste ist — Faust

wundernehmend, daß Paul Bekker, der es doch unternommen hat, eine Biographie Beethovens zu verfassen, anno 1911 der bekannten Mystifikation mit einem angeblich neu aufgefundenen Briefe an die unsterbliche Geliebte vom „8. Juli" so leicht und schnell zum Opfer gefallen ist. Denn für den mit der Handschrift Beethovens Vertrauten war dieser Brief auf den ersten Blick als Fälschung zu erkennen, wogegen Bekker der Ansicht Ausdruck verlieh, die Handschrift des Briefes stelle die Autorschaft Beethovens außer jeden Zweifel („Die Musik", 10. Jahrg., Heft 21).

Im nachstehenden wird im Interesse der Sache strenge an den in den maßgebenden Handbüchern der Graphologie gebrauchten Ausdrücken festgehalten. Denn erstens fühle ich mich als Nichtgraphologe keineswegs zu Eigenmächtigkeiten auf diesem Gebiete berufen, und zweitens haben sich die in den Lehrbüchern bei den einzelnen hervorzuhebenden Schriftmerkmalen gebrauchten Bezeichnungen als derart zutreffend erwiesen, daß gar keine Veranlassung zu eigener, ergänzender Arbeit in diesem Belange bestand. Die vielumstrittene Wissenschaft der Graphologie hat vielmehr im Falle Beethoven die Probe aufs glänzende bestanden.

Das *Gesamt*bild der Handschrift Beethovens ergibt nun als in die Augen springend folgende, nach der graphologischen Lehre sogenannte „allgemeine Zeichen".

Sie bietet zunächst bei ganz oberflächlicher Betrachtung, also rein optisch, den Eindruck des Unbeholfenen. Die Schriftzeichen sind grob, ungeschlacht, oft krumm und schief. Kurz, sie verraten den Mangel an Schulbildung, worunter Beethoven in höherem Lebensalter empfindlich litt und den er durch Verkehr und Studium wettzumachen trachtete. Trotzdem schrieb er bis an sein Lebensende unglaublich *un*orthographisch und vermochte oft nicht die einfachsten Multiplikationen auszuführen, sondern schrieb lieber die zu multiplizierende Ziffer entsprechend oft untereinander, um sie zusammenzuzählen, was ja schließlich auch zum gleichen Resultate führen — könnte, ja, wenn Beethoven eben mitunter nicht auch falsch addiert hätte. Man hat über die Orthographie Beethovens mancherlei Weises geschrieben, was aber der Wahrheit aus dem Wege geht. Ich meine jedoch, seine in ihrer Art einzige Erscheinung kann es wahrlich ertragen, wenn man ihr anhaftende Schlacken der Menschengestalt mit erkennendem Auge sieht! Die Erkenntnis der mangelnden Schulbildung, die diese Schriftzeichen deutlich verkünden, hat mich niemals gehindert, jedem mit ihnen beschriebenen Blättchen meine größte Ehrfurcht entgegenzubringen, und ich werde niemals die Stunde vergessen, da ich zum ersten Male in meinem

Beethovens zehnseitiger Brief an die unsterbliche Geliebte, erste Seite

Schlußseite des Briefes an die unsterbliche Geliebte

Leben — es war in der Königlichen Bibliothek in Berlin unter Dr. Kopfermann — Handschriften Beethovens mit den rührend-ungelenken, aber eine deutliche, zu Herzen gehende Sprache redenden Zügen in meinen vor Ergriffenheit zitternden Händen hielt.

An diesen Schriftzeichen fällt weiter auf, daß die einzelnen Worte manchmal in großen Abständen einander folgen, daß sie oft durch unverhältnismäßig große Zwischenräume voneinander getrennt sind, was als Zeichen des „Edelmutes und der Geisteshoheit" gilt, Eigenschaften, die er insbesondere seinen Brüdern sowie seinem Neffen gegenüber in reichlichem Maße betätigte.

Die Buchstaben der einzelnen Worte hinwieder stehen teils gebunden, teils getrennt nebeneinander und verkünden dadurch das „geniale induktive Individuum", was hier keines weiteren Beweises bedarf.

Die einzelnen Buchstaben wieder sind sehr unregelmäßig, von ungleicher Höhe und viele von verschiedenen Formen, worin sich „Launenhaftigkeit" offenbart. Diese fällt Beethoven tatsächlich zur Last, ließ ihn beispielsweise Hummel brieflich einen falschen Hund titulieren, den der „Schinder holen" möge, um ihn tags darauf mit „Herzens-Nazerl" und ehrlichen Kerl zu begrüßen. In dieser Launenhaftigkeit besaß er auch manchmal vier Wohnungen zu gleicher Zeit und floh aus einem Hause, bloß weil ihn der Hausherr stets ehrerbietig grüßte.

Daß weiter oft ungeheure Großbuchstaben neben relativ kleinen zu stehen kamen, daß oft auch die richtigen Verhältnisse fehlen, weist deutlich auf seinen „Stolz und Ehrgeiz" hin, die er beispielsweise dadurch äußerlich zu erkennen gab, daß er sich „Hirnbesitzer" im Gegensatz zum Grundbesitzertitel seines Bruders nannte oder daß er die ihn wegen seines angeblichen adeligen Namens einvernehmenden Amtspersonen auf den Adel seines Herzens hinwies.

Hingegen bildet das unvermutete Größerwerden der Schriftzüge im Zusammenhange ein untrügliches Merkmal für die „Heftigkeit", die Beethoven trotz seines im Grunde sanften und weichen Gemütes manchmal überkam und zu unüberlegten Handlungen fortriß. Die Heftigkeit verwickelte ihn oft in folgenschwere Konflikte teils mit der Gesellschaft, in der er verkehrte, teils mit seinen Haushälterinnen. Es sei bloß an die wiederholten Zwischenfälle erinnert, die dadurch hervorgerufen wurden, wenn während seines Klavierspiels jemand zu sprechen oder zu lachen wagte. Seine Heftigkeit steigerte sich übrigens oftmals zu ausgesprochenen Zornesausbrüchen, deren graphologischer Niederschlag in den häufigen Unterstreichungen enthalten ist, die uns bei Beethoven begegnen und die oft eine Länge bis zu 10 cm annehmen. Sie werden durch eine größere Anzahl von Ausrufungszeichen unterstützt und zeigen schon rein äußerlich oft direkt unheildrohende und schreckenverkündende Formen. Zornesausbrüche sind bei Beethoven keine Seltenheit, besonders im Verkehr mit seinen Kopisten, welche ja natürlich auch ihrerseits vor keine leichte Aufgabe gestellt waren.

Im übrigen sind häufige Unterstreichungen außerdem auch das graphologische Merkmal für „Einbildungskraft", die Beethoven schon als Komponist in hohem Maße zu eigen war.

Beethovens Schrift zeigt sodann als ein Charakteristikum noch den Mangel jeden Unterschiedes zwischen Haar- und Schattenstrichen, was mit dem folgenden Umstande in Zusammenhang steht. Er schrieb nämlich vorwiegend die deutsche Kurrentschrift, deren Buchstaben zahlreiche Ecken und Spitzen aufweisen. Michon, einer der Begründer der Graphologie, hat diesem eckigen Aussehen der deutschen Nationalschrift den Gesamtcharakter unseres Volkes entnehmen zu müssen vermeint, aber schon Lombroso erachtet diese Wahrnehmung als unwichtig für die Charakteristik des einzelnen Individuums. Bei Beethoven erkennt man deutlich das Bestreben, die Ecken und Spitzen der deutschen Schriftzeichen zu mildern, indem er überall dort, wo die Kurrentbuchstaben durch die Linienführung nach der entgegengesetzten Richtung scharfe Spitzen bilden, den Richtungswechsel der Feder auf dem Umwege über eine Schlinge vornimmt. Hierdurch entsteht ein wesentliches Merkmal des Gesamteindruckes der Beethovenschen Schrift. Aus dem gleichen Grunde und zu demselben Zwecke entlehnt er auch sporadisch die runden, lateinischen Buchstaben.



Ludwig van Beethoven
Nach einer Kreidezeichnung von August von Kloeber 1817

Alle diese sich auffallend rundenden Linien offenbaren (nach Lombroso) ein „weiches, sanftes, liebreiches, mitteilsames Gemüt", eine Charakteristik, wie sie Beethoven in den einleitenden Worten des Heiligenstädter Testamentes wie in einer Generalbeichte von sich selbst gibt, so daß sein Heroismus um so mehr zu bewundern ist, womit er sein Schicksal trug, das ihn wegen seines Gehörleidens zwang, die Gesellschaft der Menschen zu fliehen.

Wenn jemand nun der Ansicht zuneigen sollte, diese Charaktereigenschaften stünden im Gegensatze zu dem weiter oben Gesagten, so möge er sich vor Augen halten, daß wir es hier ja mit einem Künstler zu tun haben, dessen Gehirn nicht die Ruhe besitzt wie das des Mathematikers, und in dessen Seele mancherlei, oft einander widersprechende Züge zusammentreffen.

Trotz der bereits erwähnten Unbeholfenheit trägt Beethovens Feder den Stempel einer bewegten, pittoresken, originellen Schrift, die nach der herrschenden Lehre den „Künstler", den „Enthusiasten" verrät und als Zeichen der „Begeisterung, Lebhaftigkeit, des Scharfsinns und manchmal der Narrheit" gilt. Zum letztgenannten Punkte muß des Umstandes gedacht werden, daß Beethoven in Wien vom Volke, das natürlich nur den äußeren Menschen zu beurteilen pflegt, allgemein „der narrische Musikant" genannt worden ist.

Zu den „allgemeinen Zeichen" der Schrift gehört schließlich noch die Lage derselben, und zwar gehören *auf*steigende Zeilen der Freude, geistiger Erregung, *ab*steigende der Traurigkeit an. Es gibt nicht bald ein besseres Beispiel für die erstere Regel als Beethovens Brief an jene Frauengestalt, die er darin als seine „unsterbliche Geliebte" anspricht. (Vgl. das beigegebene Faksimile.) Schon in der ersten Seite

des Briefes zeigen die Zeilen, wenn auch kaum merklich, eine von links nach rechts ansteigende Tendenz. Aber die letzte Seite des ganzen Manuskripts bringt den jubelnden Ausbruch seines freudegeschwellten Herzens; die Worte: „(mein) Leben, mein Alles", die stürmen förmlich alle Himmel der Liebe.

Daß hingegen die Zeilen des Heiligenstädter Testamentes (siehe unten), eines der erschütterndsten Dokumente menschlicher Seelenqual, schnurgerade und wagrecht sind und nicht die leiseste Neigung zeigen, dem traurigen Anlasse zufolge nach abwärts zu gleiten, zeugt von der übermenschlichen Stärke Beethovens im Ertragen seines Schicksals und von der bewunderungswerten inneren Ausgeglichenheit, die ihn an den Tod die Worte niederschreiben hieß: „Komm, wann du willst, ich gehe dir mutig entgegen."

Die zweite Gruppe der graphologischen Merkmale sind die sogenannten „besonderen Zeichen". Sie umfassen unter anderem hauptsächlich den Namenszug und die Formen der einzelnen Buchstaben.

Beethovens Unterschrift, sein Namenszug oder Paraphe zeigt meist ziemlich schmucklos lediglich den ausgeschriebenen Namen (vgl. die Unterschrift des Testamentes). Die dem L vorangestellte, abwärts gehende Schlinge bedeutet keinen Namenszugschnörkel, wie man etwa annehmen könnte, sondern ist — wie sich gleich im folgenden zeigen wird — typisch für Beethovens Schreibweise. Als Schnörkel fügt B. seinem Namen am Schlusse gerne eine im Zickzack steil nach abwärts verlaufende Blitzlinie an, was die Graphologen als Ausdruck eines „behenden, lebhaften Geistes, von Ueberspanntheit und hellem, synthetischem Verstand" erklären. Wie man sieht, nicht mit Unrecht.

Was nun die Merkmale der einzelnen Buchstaben betrifft, so ist vor allem andern vorauszuschicken, daß nur normale, oft wiederkehrende, also einen ständigen

so ist's geschehen — mit freuden eil ich dem Tode
entgegen — kömmt er früher als ich gelegenheit
gehabt habe, noch alle meine Kunst-Fähigkeiten
zu entfalten, so wird er mir trotz meinem harten
Schicksaal doch noch zu frühe kommen, und ich würde
ihn wohl später wünschen — doch auch dann
bin ich zufrieden, befreyt er mich nicht von einem
endlosen leidenden Zustande? — Komm, wann du
willst, ich gehe dir muthig entgegen — lebt wohl
und vergeßt mich nicht ganz im Tode, ich habe es
um euch verdient, indem ich in meinem Leben
oft an euch gedacht, euch glücklich zu machen, seyd es —

Heiglnstadt
am 6ten October
1802

Ludwig van Beethowen



Schlußteil von Beethovens sogen. Heiligenstädter Testament

Brauch darstellende Zeichen Schlüsse auf den Charakter zulassen, niemals aber die ersten Buchstaben des Geschriebenen, insbesondere *nicht* die Ueber-



Nach dem Gemälde von Josef Stieler 1819

schriften. So ist z. B. in dem beigefügten Briefe das erste M absichtlich kalligraphiert, dadurch eine Rarität in Beethovens Handschrift, und gestattet deshalb keinerlei Folgerungen.

Ferner ist hervorzuheben, daß Beethoven einzelne Buchstaben eigenmächtig gestaltet hat und abweichend von der damals üblichen Schreibweise selbst formte, so insbesondere die L, K, v, worin seine „Originalität" zu graphischem Ausdrucke kommt.

Wenn wir also das bereits zweimal erwähnte L unter die Lupe nehmen, so erkennen wir, daß es seine abweichende Form nur dann aufweist, wenn es am Beginne eines Wortes steht. Die absonderliche Bildung dieses Buchstabens dürfte zum Teile damit zusammenhängen, daß mit ihm Beethovens Vorname beginnt, was wieder zur Folge haben kann, daß er einen gelegentlich der Unterschrift gewöhnten Buchstaben zur allgemeinen Uebung werden ließ, zum andern Teile verbirgt sich darin möglicherweise etwas, was hier nicht weiter zur Ausführung kommen, sondern im nachfolgenden nur kurz berührt werden kann. Beethoven schreibt das große wie das kleine L (l) vielfach ganz gleich, mitunter unterscheidet er wohl beide, fast *immer* aber beginnt er dieses Zeichen am Wortanfange mit einer nach abwärts gehenden Schlinge, an die sich erst die dem Buchstaben eigentümliche, aufwärts gerichtete Schlinge anschließt. Das Ganze sieht dadurch sehr oft einem schleuderhaft ausgeführten großen lateinischen H sehr ähnlich. (Vgl. das erste Wort der letzten Seite des Briefes: „Leben", oder das zweite Wort der fünftletzten Zeile des Testamentes: „leidenden".) In der Unterzeichnung des Briefes an die unsterbliche Geliebte, welche einzig und allein den Buchstaben L umfaßt, fallen diese beiden Schlingen, als im Zustande höchster Erregung hingeworfen, derart übereinander, daß wohl nur der Kenner der Beethovenschen Klaue — man verzeihe den harten Ausdruck — hierin ohne Schwierigkeiten ein großes L zu erkennen vermag.

Dieser Vorliebe Beethovens, Anfangsbuchstaben der Wörter mit einer Verzierung zu beginnen, begegnet man auch bei seinen A, G, seltener d, bei denen er die nach abwärts führende Kurve des Ovals durch eine kleine Welle zu unterbrechen pflegt. [Vgl. das letzte und vorletzte Wort der ersten Seite des Briefes („Ach Gott"), das letzte Textwort der letzten Seite desselben („Geliebten").] Das Ganze, was hier bloß bei drei Anfangsbuchstaben besprochen wurde, hat einige Aehnlichkeit mit dem, was in der Musik Auftakt genannt wird. Es kann hier leider, wie bereits oben erwähnt, auf diesen Umstand nicht näher eingegangen werden, und es möge die anregende Feststellung genügen, daß gewisse Beziehungen zwischen dem hier gedachten graphologischen Kennzeichen und dem Beginne mancher Beethovenschen Kompositionen wahrnehmbar sind.

Auch die Formen der K, k (groß und klein) nehmen bei Beethoven eine absonderliche Gestalt an, indem er zur Vermeidung der Ecken des kleinen k die Feder in weiten Schlingen führt, wodurch dieser Buchstabe am Anfange eines Wortes einem kleinen griechischen Alpha ähnelt (vgl. fünftletzte Zeile des Testamentes, drittletztes Wort: „komm"), während er in der Wortmitte völlig die Figur einer Bretzel annimmt (vgl. ebenda, letzte Zeile, das Wort „glücklich").

In allen solchen Kurven, solch anmutigen, ungezierten Wellenbewegungen erkennt die Graphologie ein „weiches, sanftes, liebreiches, mitteilsames Gemüt".

Ganz besondere Aufmerksamkeit erheischt Beethovens Schreibweise der kleinen v und w, was uns zu einer sehr interessanten Feststellung führen wird. Diese beiden Buchstaben zeigen bei Beethoven nämlich eine ganz ungewöhnliche, typische, dabei voneinander streng geschiedene Gestalt, wodurch wir in die Lage kommen, in einer jeden Zweifel ausschließenden Weise darzutun, daß Beethoven selbst seinen Familiennamen nicht mit v, sondern mit w, also Beethowen, zu schreiben pflegte.

Das kleine w hat nämlich bei ihm ungefähr die Gestalt der unteren Hälfte eines großen Kurrent-B

Diese Aehnlichkeit ist dermaßen, daß sein großes W von dem großen B vielfach nur von dem geübten Leser Beethovenscher Handschriften zu unterscheiden ist. (Vgl. die erste Seite des Briefes, und zwar die Anfangsbuchstaben der dritten und vierten Zeile: „*W*orte" und „*B*leistift".) Man beachte weiter in der Unterschrift des Testamentes das kleine w im Vornamen Ludwig. Genau dasselbe Schriftzeichen erscheint im Familiennamen Beethowen.

Das V hingegen schreibt Beethoven mit einem stets wiederkehrenden Zeichen, das in der Gestalt an ein st erinnert, welches aus einem kleinen *lateinischen* s mit angehängtem Kurrent-t besteht. Man sieht dies deutlich im Briefe, erste Seite, 7. Zeile (Zeit-)*v*erderb, desgleichen in der viertletzten Zeile derselben Seite, letztes Wort: *v*erlangen. Ebenso deutlich im Testament, drittes Wort der vorletzten Zeile: *v*erdient, sowie in der Unterschrift daselbst als Anfangsbuchstabe des Wörtchens *v*an. Da die volle Unterschrift beide hier in Betracht kommenden Buchstaben: w (in Ludwig) und v (in van) enthält, erkennt wohl jedermann, daß das im Familiennamen wiederkehrende Zeichen kein *v*, sondern ein w ist. Es steht somit fest, daß sich der große Tonkünstler „Beetho*w*en" zu schreiben pflegte. Merkwürdigerweise ist dieser Umstand in der Briefausgabe bei Schuster & Löffler nicht berücksichtigt worden, was um so auffallender ist, als eine Verwechslung dieser beiden Schriftzeichen bei Beethoven ausgeschlossen ist.

Nahezu gänzlich gleichgestaltet wie das kleine w und mit diesem tatsächlich verwechslungsfähig ähnlich schrieb hingegen Beethoven das kleine r. Nur dort, wo dieser Buchstabe am Ende eines Wortes vorkommt, ist er als r erkenntlich an dem energischen Häkchen (vgl. zweite Zeile der ersten Seite des Briefes in „nur"). Da die Anfügung eines solchen Häkchens jedesmal einen besonderen Willensakt erfordert, erblicken die Graphologen darin ein Merkmal für den „geborenen Herrscher", als welcher Beethoven im Bereiche der Tonkunst zweifellos angesehen werden muß.

Einen merkwürdigen Typus Beethovenscher Buchstaben finden wir weiter in der Gestaltung seiner s am Ende der Wörter, wofür der deutschen Schrift bekanntlich ein besonderes Schriftzeichen eigen ist. Beethoven schreibt das Schwänzchen dieses Schluß-s regelmäßig *nicht* nach rechts gerichtet, sondern ringelt es meist in einem ausgeprägten Schnörkel nach links (vgl. im Briefe erste Seite, erste Zeile, letztes Wort: alles oder das letzte Wort des Testamenttextes: es). Derartige Schnörkel verraten Beethovens Neigung zum „Humor, manchmal sogar zur Karrikatur", wie sie aus seinen Briefen so sympathisch berührend zu uns spricht. Man denke nur an sein spaßhaftes Verhalten zu Tobias Haslinger oder zu seinem Musikgrafen Zmeskall, an seine scherzenden Unterschriften als „Mehlschöberl" oder die dgl. Ueberschriften an seinen Bruder als „Besitzer aller Donauinseln um Krems" u. a. m. Derselben Neigung zu Humor und Karrikatur entstammen die witzigen Kanon-Kompositionen, z. B. der Falstafferel-Kanon auf Schuppanzigh, die Canones an Schwenke, auf Hofmann und über Abbé Stadler.

Die merkwürdige, dem allgemeinen Brauche entgegengesetzte Linienführung der Schlinge des Schluß-s hängt sicherlich auch damit zusammen, daß Beethoven die Ziffer 6 ebenfalls dem allgemeinen Brauche entgegengesetzt, nämlich von innen nach außen gerollt zu schreiben pflegte, so daß also in der Art, wie *wir* das Schluß-s zu schreiben gewohnt sind, *er* die Ziffer 6 niederschrieb (vgl. diese Ziffer in den Datumbezeichnungen sowohl des Briefes wie des Testamentes).

Ueber Beethovens Schrift wäre noch vieles zu sagen. Insbesondere seine Notenschrift müßte in den Kreis der Betrachtung gezogen werden, was jedoch einen bisher noch nicht beachteten und daher noch gar nicht wissenschaftlich behandelten Nebenzweig der Graphologie eröffnen würde. Um jedoch nicht ermüdend zu wirken, möge das bisher Gesagte genügen.

Abschließend kann wohl gesagt werden, daß, soweit es in diesem kleinen Rahmen möglich ist, an



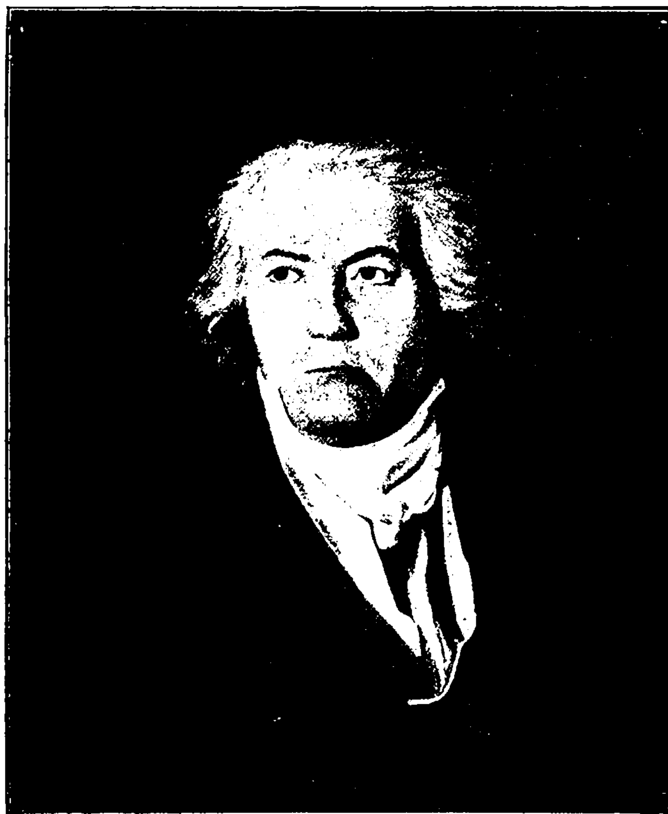
Ludwig van Beethoven 1823

Hand der graphologischen Gesetze aus der Handschrift Beethovens ein nicht allzu unvollständiges Bild seines Charakters entwickelt werden konnte.

Weltanschauung in Beethovens Musik?

Von Dr. OTTO SCHILLING TRYGOPHORUS (Heidelberg)

Beethoven ist in gewissem Sinne *der* schöpferische Musiker der Neuzeit gewesen, der das *Ethos* in der Musik, wie es bereits die alten griechischen Philosophen gesehen haben, praktisch wieder verwirklicht hat. Denn er war der erste, der mit *Bewußtsein* philosophische, metaphysische Musik schuf. Seine Musik dient nicht mehr äußeren Anlässen. Vielmehr hat Beethoven die Tonkunst befreit von den sozialen Bindungen, die bisher auf ihr gelastet, sie gelöst von der Konvention, die ihre Entwicklung erschwert hatte. Er erhebt sie auch nach außen zu einer persönlichen Dichtkunst in Tönen, gibt ihr den Charakter und den Sinn freien *Bekenntnisses*. Sie wird bewußterweise zum Ausdruck dessen, was unsagbar ist und in Begriffe und Worte nicht gefaßt werden kann. Wenn Beethoven das Mittel der Tonkunst bewußt als Ausdruck und Gestaltung freien Bekenntnisses zur Anwendung bringt, so gibt er ihr von vornherein den ihrem Wesen gemäßen Sinn. Diesen gewinnt die Tonkunst natürlich in jedem großen Tondichter, wie etwa in Händel und Bach. In ihnen entfalten sich die Urkräfte der musikalischen Gestaltung eines tief innerlichen, ganz Gott zugekehrten Lebens der Seele. Doch standen diese Meister äußerlich noch im Bann der sozialen Bindungen, in denen ihre Kunst befangen war. Nur durch ihre geistige Ueberlegenheit haben sie den Rahmen tatsächlich gesprengt. Erst Beethoven hat den entscheidenden Schlag geführt und damit der Tonkunst eine veränderte Stellung innerhalb des Gesamtgeisteslebens errungen.



Ludwig van Beethoven
Nach dem Oelgemälde von F. G. Waldmüller 1823
(Original im Besitz des Hauses Breitkopf & Härtel, Leipzig)

Unzweifelhaft löst seine sinfonische Kunst in der Seele des empfänglichen Hörers stärkstes Erleben aus. Es wird dem Hörer deutlich, daß Tonkunst in solch höchster Ausprägung eine besonders nahe Beziehung zum *Metaphysischen* hat. Es ist die gedankeninhaltliche *Substanz* des Kunstwerks, die in sein Bewußtsein gelangt. Das ist der seelische und in den Formen der Kunst in irrationale Gedanken gefaßte geistige Inhalt, der die inneren Motive des Kunstwerks bildet und mit der Form zu einer idealen inneren Einheit verschmilzt. Sie zu finden, ist nicht Sache rationaler Erfassung. Das Wesen ihrer Einheit gewinnen wir vielmehr vermittels des zu einer Bestimmtheit verdichteten *Gefühls* durch reines Erleben oder, was dasselbe ist, durch innere Erfahrung. Das Gefühl nimmt dabei einen ganz bestimmten Inhalt an und weckt eine ganz bestimmte Vorstellung. Friedr. Schleiermacher nennt es auch *unmittelbares Selbstbewußtsein* und setzt beide ausdrücklich einander gleich. Es ergibt, wenn es zu einer Bestimmtheit gelangt, ein *unmittelbares Grunderlebnis*. Aus ihm erwächst die innere *Erfahrung* oder das persönliche innere Erleben. Nur auf dem Wege dieses geistigen Vorganges sind *Wesen* und *Sinngehalt* des hohen musikalischen Kunstwerks erfaßbar. Beides wird sich auch Gleichgestimmten oft in verschiedener Weise offenbaren. Das ist aber gerade bedingt durch den umfassenden überweltlichen Charakter, der ein solches Kunstwerk auszeichnet und vermöge dessen es jeder Zeitepoche wie namentlich jedem einzelnen Besonderes zu geben hat[1].

Vermag Musik Gestaltung und Ausdruck von Weltanschauung zu sein? Nehmen wir den Begriff Weltanschauung im strengen Sinne, dann nein. Denn die

[1] Vgl. insbesondere die Schrift des Verfassers: „Missa solemnis, die Geisteswelt Beethovens als überzeitliche Größe", Darmstadt, Verlag A. Bergsträßer (W. Kleinschmidt).



Nach den beiden Gesichtsmasken von Karl Bauer

Ludwig van Beethoven

Neue Musik-Zeitung
Kunstbeilage

Musik vermag nicht eine intellektuell gefaßte Anschauung der Wirklichkeit zu geben, die sich im wesentlichen in festen Begriffen abschließt, in abstrakten Sätzen formuliert und durch die logischen Mittel von Beweis und Schluß zusammengehalten wird. Gerade Begriffsprägungen und Erkenntnisse, die durch rationale Mittel gewonnen werden, sind der Musik fremd, müssen ihr fremd bleiben, wenn sie nicht entarten will. Denn sie entsprechen nicht ihrem innersten Wesen. Die Musik wirkt durch das sinnliche Mittel der Klänge und deren Verbindungen, die nach bestimmten künstlerischen Gesetzen möglich sind. Sie betätigt ihre Wirkungen einzig und allein *in unserer Seele.* Sie erweckt damit innere Vorgänge und Kräfte zum Leben, die durch Begriffe nicht ausgedrückt werden können, die vielmehr viel intensiver und umfassender sind und daher über das rein Verstandesmäßige weit hinausreichen. Gerade dadurch, daß Klangverbindungen sich bis in feinste Abtönungen nuancieren lassen, erreicht die Musik Wirkungen, die viel tiefer greifen, als sich mit der Darstellung intellektueller Allgemeingültigkeiten zu begnügen. Sie selbst wirkt dabei durch nichts als ihren sinnlichen Reiz.

Aber eben darin beruht das *Urphänomen*, das rational nicht zu ergründen ist. Nur der empfängliche Mensch kann es erleben kraft seines Seelenlebens, das ihn zu innerer Erfahrung befähigt. Nur diese ermöglicht eine Deutung des Sinngehaltes eines musikalischen Kunstwerks. Worte können seinen Erlebensgehalt nur andeuten. Sie können ihn in Gleichnissen umschreiben. Aber eine *Wiedergabe* durch Worte ist unmöglich. Dabei ist der musikalische Ausdruck niemals eindeutig wie ein streng definierbarer Begriff. Auch diese Tatsache schließt eine restlose Wiedergabe durch Worte aus. Denn Worte verlangen Eindeutigkeit. Auf der anderen Seite würde man ebenfalls fehlgehen, der Musik eine unbegrenzte Vieldeutigkeit zuzuerkennen. Vermöge der Organisation des menschlichen Geistes verbinden sich jedoch bestimmte Klangfolgen und Harmoniefortschreitungen mit ebenso bestimmten Gefühlen und Anschauungen. Diese lassen zwar für Stimmung und Phantasie Spielraum. Ihr Inhalt bestimmt aber geistige Verfassung und Einstellung des Hörers. Das ist Folgeerscheinung der inneren Erfahrung, die das Kunstwerk verursacht. In den feinen Fäden seelischen Geschehens, die sich hier knüpfen, haben wir die inneren Bindungen zwischen Musik und Weltanschauung zu finden. Worte und Begriffe *schließen* eine Weltanschauung in sich *ab.* Ihre *Wurzel* und ihr *Nährboden* aber *liegen in Gefühl, Grunderlebnis und innerer Erfahrung.* Sie sind das Primäre, aus dem sich geistige Zusammenhänge entwickeln. Sie sind auch Ausgangsgebiet für die Arbeit des Denkers. Ihr Ursprung und ihre Auswirkung sind in der letzten Tiefe des Seelenlebens zu suchen. Aus ihr quillt unmittelbar auch das musikalische Schaffen. In diesen Sätzen ist der Gesamtursprung allen geistigen Lebens angedeutet. Gefühl, Willensantrieb und vorstellendes Denken bilden von vornherein eine unteilbare Lebenseinheit. Der Kern alles Ringens um Weltanschauung oder, wie Eduard Spranger es nennt, das Kraftzentrum für dieses Bohren, liegt in dem unmittelbaren Grunderlebnis, in der inneren Erfahrung vermittels des Ge-



Arbeitszimmer Beethovens im Schwarzspanierhaus zu Wien mit dem Blick auf den St. Stephansturm

Nach einer Lithographie aus dem Jahre 1827

fühls. Vermöge dieser Bewußtseinsstufung offenbaren sich die Werte der Welt und des Lebens. Die Arbeit des Denkers unternimmt es, diese primären geistigen Vorgänge der Reflexion zu unterwerfen. Er verfolgt sie durch rein verstandesmäßige Tätigkeit bis in ihre letzte Folge.

Dieser Weg führt jedoch schon deshalb in keinem Falle zum Ziel, weil kein rein intellektuelles Gebilde imstande ist, den ganzen Gehalt eines Gefühls, eines Grunderlebnisses, einer inneren Erfahrung darzustellen und auszuschöpfen. Immer ist die Bewegung innerhalb dieser Bewußtseinsstufung feiner, umfassender, tiefer, lebendiger, als es Begriff und Reflexion wiederzugeben und selbst zu sein vermögen. Daher hat jede Reflexion die Einstellung, die ursprüngliche Lebendigkeit unmittelbarer geistiger An-

G r o ß e

musikalische Akademie

von

Herrn L. van Beethoven,

welche

morgen am 7. May 1824,

im k. k. Hoftheater nächst dem Kärnthnerthore,

abgehalten wird.

Die dabey vorkommenden Musikstücke sind die neuesten Werke des Herrn Ludwig van Beethoven.

Erstens. Große Ouverture.

Zweytens. Drey große Hymnen, mit Solo- und Chor-Stimmen.

Drittens. Große Symphonie, mit im Finale eintretenden Solo- und Chor-Stimmen, auf Schillers Lied, an die Freude.

Die Solo-Stimmen werden die Dlles. Sontag und Unger, und die Herren Haizinger und Seipelt vortragen. Herr Schuppanzigh hat die Direction des Orchesters, Herr Kapellmeister Umlauf die Leitung des Ganzen, und der Musik-Verein die Verstärkung des Chors und Orchesters aus Gefälligkeit übernommen.

Herr Ludwig van Beethoven selbst, wird an der Leitung des Ganzen Antheil nehmen.

Die Eintrittspreise sind wie gewöhnlich.

Die Logen und gesperrten Sitze sind am Tage der Vorstellung an der Theaterkasse, in der Kärnthnerstraße Nro. 1038, im Eckhause beym Kärnthnerthore, im ersten Stocke, zu den gewöhnlichen Amtsstunden zu haben.

Freybillete sind ungültig.

Der Anfang ist um 7 Uhr Abends.

Ankündigung eines Beethoven-Konzerts im Wiener Hoftheater

triebe zu zerstören. Vergleichen läßt sich hiermit das religiöse Dogma. Es ist, wie Schleiermacher es ausdrückt, nie mehr als das Mausoleum eines lebendigen Geistes. Die persönlich-geistigen Antriebe, die sich in religiöser Erregung kundgeben, sind im Dogma auf bleibend mitteilbare Sätze übertragen und so der Reflexion überantwortet. Das Lebendige aber zergeht mit der Intellektualisierung.

Daher enthalten sich Menschen, die tief empfinden und denen eine starke Erlebnisfähigkeit innewohnt, der Reflexion als Mittel zur Erreichung letzter geistiger Ziele. Sie bedienen sich ihrer nur als Beihilfe zur Gewinnung von Klarheit, wenn das Gefühl, die alle geistigen Betätigungen erregende und vermittelnde innere Funktion, als Ergänzung des spekulativen Denkens bedarf. Die Reflexion gilt ihnen lediglich als notwendiger Bestandteil der unteilbaren Lebenseinheit, die sich aus Gefühl, Wille und Gedanke vereinigt. Solche Menschen leben und gestalten durch den Sinn, nicht durch Intellektualität. Das Gefühl herrscht vor. Sie nähern sich damit der *Religion*, die in der Erfahrung eines höheren Wesens sich kundgibt, und der *Kunst*, die Leben und Form in sich eint und deren Inhalt in den Formen lebt. In der Kunst leuchten die vollen Farben des Lebens. In ihr herrscht lebendige Individualität. Daher strebt der solcherweise eingestellte Mensch, das Sinnbild seines Lebens in den individuellen Formen starker Kunstschöpfung zu suchen. Das gilt für den Schöpfer, wie für den empfänglichen nacherlebenden Menschen in gleicher Weise. An Stelle der allgemein gültigen Sätze der Reflexion treten in der Kunst konkret-sinnliche Gestaltungen, lebendige Verkörperungen unmittelbarer geistiger Bewegungen.

Am deutlichsten prägt sich diese Eigenart der Kunst in der *Musik* aus. Denn gerade *ihr* Wesen quillt und lebt in der Tiefe der Seele. Gerade in *ihren* Wirkungen sind die rationalen, d. h. rein verstandesmäßigen, Momente ausgeschaltet. Sie hat, wie Goethe sagt, keinen Stoff, der abgerechnet werden müßte. Sie ist ganz Form und Gehalt und erhöht und veredelt alles, was sie ausdrückt. Gerade ihr eigenstes Wesen weist sie auf den Weg ausgesprochen verinnerlichter Wirkung. In der unmittelbaren Einwirkung auf die menschliche Seele liegt denn auch die ethische Kraft der musikalischen Kunst begründet. Nicht als ob der Verstand völlig ausgeschaltet wäre. Gefühl und Denken ergänzen sich auch in der Musik. Der Verstand wird tätig, wenn wir Entstehung und Bestand der künstlerischen Form betrachten, wenn wir die musikalische Form erklingen lassen, soweit es sich dabei um die Technik handelt. Aber Gehalt und innere Wirkung des musikalischen

Kunstwerks offenbaren sich auf dem Wege der Bestimmtheit des Gefühls und sich fortentwickelnd auf dem der inneren Erfahrung.

Solch innerer Sinn beherrscht die Schöpfung jedes großen Tondichters. In Beethoven tritt der sich Form schaffende Geist (pneuma) mit besonderer Deutlichkeit in Erscheinung. Für ihn verliert die Musik den früher vorherrschenden Charakter der Entstehung aus äußeren Anlässen und für besondere Gelegenheiten. Sie ist für ihn Gestaltung persönlicher Bewegungen und Erregungen des Geistes und daher *Verlebendigung eines persönlichen Weltbildes.* Damit offenbart sie Weltanschauung, keine allgemeingültige Sätze, vielmehr *lebendig-personifizierte persönliche Weltanschauung.* Als Folge des bewußt veränderten Sinnes der Tonkunst wandelt sich der Stil. Er wird freier und persönlicher. Die Ausdrucksform Beethovens liegt begründet in der thematischen Arbeit. Diese gelangt zu lapidarer Prägung und Kraft. Sie läßt weitgehende Freiheit des Ausdrucks zu und ermöglicht individuelle Steigerungen der Tonsprache. Sie hängt zusammen mit dem Rückgriff auf die Elemente von Gedanke und Form, der sich in jener Zeit vollzieht. *Goethe* bildet seine Gedanken so klar und gibt ihnen eine so einfache, leicht faßbare Form, daß der Nacherlebende sie als selbstverständlich empfindet. Das gerade ist wahrhaft groß und genial. *Kant* hat den Ursprung aller menschlichen Erkenntnis aus den schlichten Urelementen des Erkennens philosophisch ergründet. *Pestalozzi* hat den Ursprung aller Menschenbildung aus den einfachsten Elementen Zahl und Form pädagogisch fruchtbar gemacht. Dieser Geistesrichtung, diesem unmittelbaren Schöpfungsdrang entspricht auch das Schaffen Beethovens. Wir bewundern die einfache, klare Plastik der Form wie des Inhaltgedankens. Beethoven gestaltet mit einfachsten klanglichen Mitteln aus den Elementen zu scharfer, plastischer Klarheit des Gedankens. Stimmenführung, Harmoniefolge, Instrumentierung können wir aus der Partitur ablesen. Aber das Wesen der *Wirkung* dieser Kunst, ihre Ursache und Entstehung lassen sich rational nicht ergründen und bestimmen. Der empfängliche Mensch kann sie vermöge seines Seelenlebens nacherleben und in sich verarbeiten. Er wird sie niemals in befriedigende Worte zu fassen vermögen. Trotzdem wird ihn restlose Klarheit über das Erlebte erfüllen. So wirkt höchste musikalische Kunst transzendent, metaphysisch. So wird Weltanschauung über das Mittel der Reflexion und damit über die Philosophie hinaus lebendig und aufgenommen von empfänglichen Menschen.

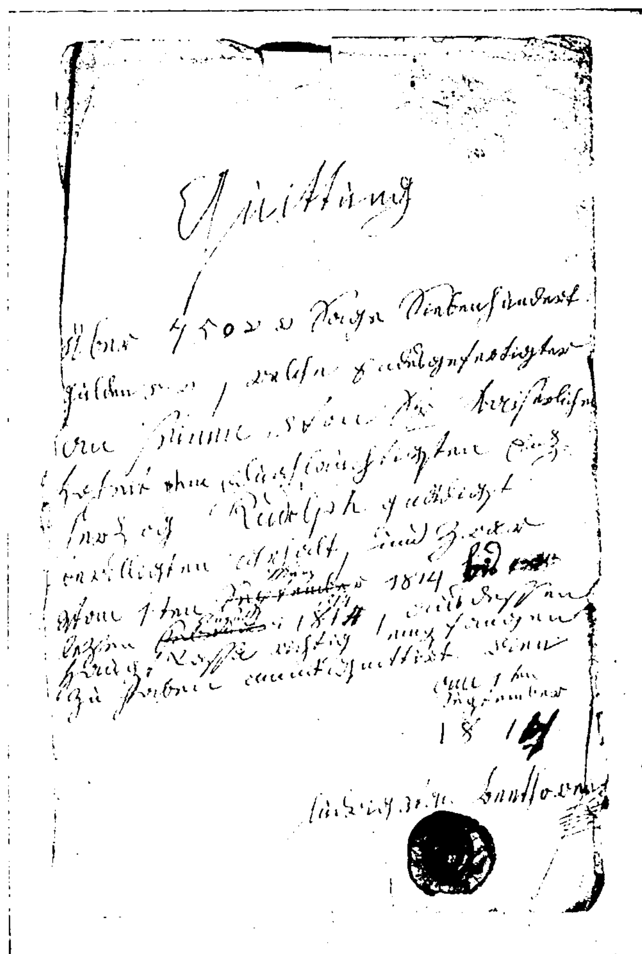


Gräfin Therese von Brunswick
Nach Anton Schindler: Beethovens „Unsterbliche Geliebte"

Beethoven lebte in einer Zeit, die nach neuen inneren Lebensformen rang. Es galt, die Gedanken und Wege des Christentums überzuleiten und anzuwenden auf eine geistige Einstellung, in der das *rein Menschliche* stärkste Betonung erfuhr. Die *Religiosität* strebte, sich zu beleben. Damals hat *Schleiermacher* gewirkt, seine Zeitgenossen zu Vertiefung religiöser Werte zu führen. Er zeigte, daß *Religion* weder ein Wissen noch ein Tun, sondern eine Bestimmtheit des Gefühls oder des unmittelbaren Selbstbewußtseins ist, und daß das Wesen der Religion dieses ist, daß wir uns unserer selbst als schlechthin abhängig oder, was dasselbe sagen will, als *in Beziehung mit Gott bewußt* sind. Dazu kam die Erfassung und Wertschätzung des rein Menschlichen als freiere und doch tiefere ethische Grundlage gegenüber Scholastik und Rationalismus namentlich durch Goethe und *Schiller.* Es vollzog sich eine Verbindung der Werte des klassischen Altertums mit germanischer Kultur. In dieser geistigen Bewegung lebte auch Beethoven.

Sein ethisches und religiöses Weltbild liegt in seinem gesamten Kunstwerk als in einer in sich ge-

schlossenen Einheit bewahrt. Die Anfänge der Entstehung erleben wir in der Dritten Sinfonie (Eroica, Es dur). Ein einheitlicher poetischer Plan bestimmt ihren Inhalt. Beethovens sinfonische Kunst ist ausgesprochen dramatisch. Doch stellt sie nicht äußere Vorgänge dar. Sie verlegt vielmehr das dramatische Geschehen in das Innere. Sie ist Seelendramatik. Trotzdem kann der Gegenstand auf ein von außen eingedrungenes Vorbild zurückgehen. Beethoven sah in Napoleon das Ideal eines „Helden". Er bewunderte dessen Willenskraft und Charakter. Er glaubte, Napoleon werde die Verheißungen der französischen Revolution an idealen Gütern verwirklichen. Doch als dieser sich zum Kaiser erklärt hatte, geriet Beethoven in große Wut und rief aus: „Ist der auch nichts anderes wie ein gewöhnlicher Mensch! Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeiz frönen; er wird sich nun höher als alle anderen stellen, ein Tyrann werden!" Er zerriß das Titelblatt und widmete das Werk nunmehr „dem Andenken eines großen Mannes", doch ohne jede Aenderung des künstlerischen Bestandes. Das zeigt, wie wenig das äußere Motiv für den Gedankeninhalt der „Eroica" bedeutet. Vielmehr ist die in ihr verkörperte *Idee* durchaus das Primäre. Die *Idee des Helden*, wie Beethoven sich einen solchen dachte, ist der gedankliche Inhalt der „Eroica". Ein Held im Sinne Beethovens ist der nach allen Seiten entwickelte und tätige Mensch, der durch den Lebenskampf hindurch sich zum Sieg aufschwingt, dem, wie Richard Wagner sagt, „alle rein menschlichen Empfindungen nach höchster Fülle und Stärke zu eigen sind", ist eine starke Individualität, „der nichts Menschliches fremd ist, sondern die alles wahrhaft Menschliche in sich enthält." Es ist, wie Carl Krebs feinsinnig fühlt, für Beethovens Anschauung vom Wesen des Helden kennzeichnend, daß er ihn nicht pathetisch und nicht in unnahbarer Größe darstellt, sondern ihm vorwiegend freundliche und herzliche Züge leiht, daß er daher als Personifizierung des rein Menschlichen erscheint. Das tiefsinnige Adagio assai läßt sich empfinden als eine Fantasie über einen Trauermarsch (Marcia funebre), wobei man nicht etwa an den Tod des Helden denken muß, sondern die dramatischen Vorgänge in dessen eigener Seele nacherlebt, wie in die düstere Stimmung hinein mehr und mehr das Licht durchbricht, bis es dem irdischen Kämpfer strahlend aufleuchtet, wenn das Motiv des Satzes in der Tiefe der Streicher beginnt, dann aber in den hellen Bläsergruppen emporstrebt.


Quittung

Quittung Beethovens über das vom Erzherzog Rudolph empfangene Gehalt



Ludwig van Beethoven
Nach einer Kreidezeichnung von L. Letronne 1824

In der Fünften (sogenannten Schicksals-)Sinfonie (c moll) erleben wir denselben Geist. Jedoch unterscheiden sich Motiv und Idee in beiden Werken.

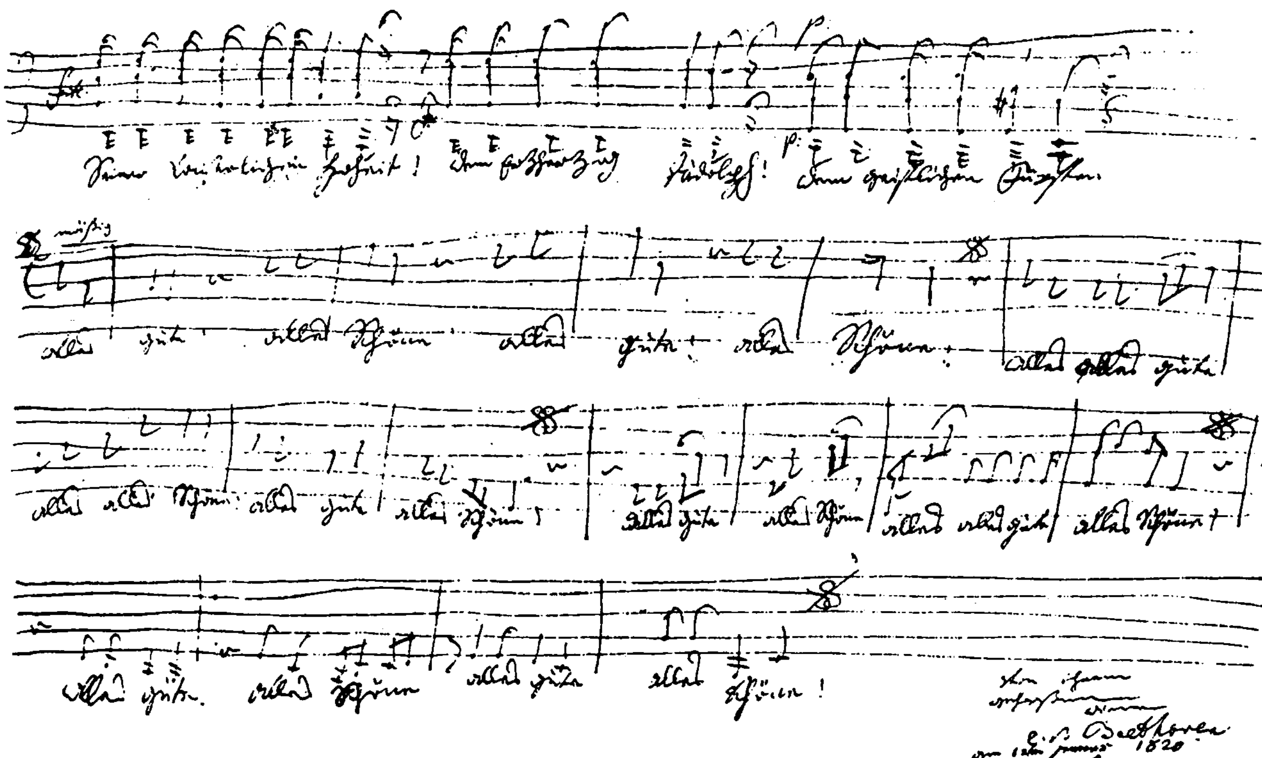
Hier entnimmt Beethoven den Gegenstand seinem eigenen Innern. War dort Napoleon das äußere Motiv, so ist hier der in Beethoven selbst wogende Kampf „durch Nacht zum Licht" zugleich Motiv und Inhalt. Das musikalische Thema, mit dem das Werk beginnt, darf das Schicksalsthema genannt werden. Beethovens Aeußerung zu Schindler: „So pocht das Schicksal an die Pforte!" belegt dies. Das Heldentum, wie Beethoven *selbst* es gelebt, ist hier Gegenstand der Darstellung: der Kampf mit dem Schicksal, die Selbstbehauptung im Vertrauen auf Sinn und Wert des Guten, als Preis des Kampfes die *Erlösung*.



Erzherzog Rudolph von Oesterreich

Damit greifen die seelendramatischen Vorgänge über in das Gebiet des *Religiösen*. In diesem Gebiet vollendet Beethoven sich. Sein religiöses Innenleben konzentriert sich am tiefsten in den ergreifenden Gestaltungen der großen Messe (D dur, Werk 123). Die „Missa solemnis" ist nach Beethovens eigener Meinung sein größtes und gelungenstes Werk. In der Tat offenbart sich der Tondichter in ihr am umfassendsten. Sie enthält seine persönliche Auseinandersetzung mit dem Gottesgedanken und den letzten Dingen. In eigenem Suchen erringt Beethoven den Gott seines Glaubens. Daher ist die große Messe Gestaltung seiner persönlichen Religion, Bekenntnis seines Glaubens. Sie ist Ausdeutung originaler Erkenntnisse der christlichen Weltanschauung durch künstlerische Phantasie. Das kommt in klarer Gegenständlichkeit zum Ausdruck [1]. Der Messetext ist, wie Wilhelm Weber sagt, nur das Substrat der eigenen Gottesgedanken des Meisters. Die Interpretation des Messetextes erfolgt nach seiner

[1] Vgl. hierzu im einzelnen die oben bezeichnete Schrift des Verfassers: „Missa solemnis".



Faksimile eines von Beethoven für Erzherzog Rudolph komponierten Neujahrswunsches
(Die Notensysteme wurden von Beethoven freihändig gezogen)

eigenen Stellung zu Gott und Göttlichem. Der Schwerpunkt liegt also in der unermeßlichen Tiefe und Vielseitigkeit der Tonwelt Beethovens und in dem Reichtum an den in ihr konzentrierten eigenen Gedanken und Gefühlsinhalten, die der Meister vor unserem Geiste ausbreitet.

In diesen Sätzen mögen einzelne Züge der Weltanschauung Beethovens hervorgehoben sein. Namentlich sei ein Weg vorgezeichnet, ein Ausblick eröffnet, sein reiches Innenleben dem empfänglichen Menschen zu erschließen. In demselben Maße wie die Musik sei auch die tiefe Seele, der umfassende Geist, denen sie entströmt, Ziel unserer Erkenntnis! Denn Persönlichkeit und Werk sind eine untrennbare Einheit.

Zeitfragen der Beethoven-Forschung.

Von Prof. Dr. ERNST BÜCKEN

Zentenarfeiern sind für den Laien Tage lauten Jubels, für die Wissenschaft aber Tage stiller Selbstbesinnung. Und auch im Falle des Beethoven-Jubiläums wird die Musikwissenschaft — aufblickend zu dem ragenden Geistesmonument des Gewaltigen — sich die besinnliche Frage vorlegen, ob sie ihm und seinem Werke gegenüber das Ihre getan, ihre Aufgabe erfüllt habe. Diese Frage ist nur dann mit einem glatten Ja oder Nein zu beantworten, wenn sie grob gestellt wird, wenn sie dahin lautet, ob die Musikgeschichtschreibung der Welt *das* etwa der Spittaschen Bach-, der Abertschen Mozart-Biographie gleichwertige Beethoven-Werk geschenkt habe. Dann eben ist mit nein zu antworten. Denn die monumentale Beethoven-Biographie des Amerikaners A.W. Thayer ist Teilarbeit, erstreckt sie sich doch nur auf das Leben des Meisters, und auch in H. Riemanns Bearbeitung spielen nur Streiflichter über das Schaffen Beethovens. Der Grund aber, weshalb wir ein Jahrhundert nach dem Tode des Künstlers noch nicht die den genannten Arbeiten gleichwertige Beethoven-Biographie besitzen, liegt nicht allein in der Schwierigkeit, das Phänomen Beethoven zu bezwingen, als auch in dem besondern Gelagertsein seiner geschichtlichen Mission. Ihr ist mit jener zentripetalen Biographik allein nicht beizukommen, die H. Abert mit so glänzendem Erfolge Mozart gegenüber anwandte. Anwenden mußte bei diesem musikalischen Winkelried, auf den alle, aber in der Tat alle stilistischen Speerspitzen des Jahrhunderts gerichtet waren. Er ließ sich, wir wissen wie willig — von ihnen durchdringen, und die erlöste Seele seines Zeitalters selbst sang sich über Zeit und Raum hinaus, indes der armselige Leib eines jungen deutschen Musikers zerbrochen zur Erde sank.



Karl van Beethoven, Ludwigs Neffe

Beethovens Geistesrichtung wurde schon durch eine Erziehung, die auf anderes hinzielte, als auf das von Leopold Mozart streng geforderte Sich-Aneignen aller fremden Stile, in andere Bahn gelenkt. Trotzdem geht es nicht an, nun die Front zu wechseln und dem klassisch-universellen Mozart den romantisch-deutschen Beethoven, dem typisch „abschließenden" den typisch „beginnenden" Künstler gegenüber zu stellen. So einfach liegen die Dinge nicht! Die für Beethovens Stil so außerordentlich wichtigen Phänomene seiner „obligaten" Schreibweise, seiner thematischen Arbeit beweisen es allein schon zur Genüge. Denn beide sind aus der organischen Entwicklung, die von der frühgalanten zur hochklassischen Stilepoche führt, nicht abzulösen. Vielmehr bedeuten sie deren letzte, dritte Phase, ihren Höhepunkt. Die Annäherung an die polyphone Schreibart, die im expressiv-empfindsamen und klassischen Stil mehr als eine heimliche Idee bestand, wurde vollendete Tatsache im Schaffen des mittleren und späten Beethoven. Er erreicht die höchstgespannte Einheit, indem er den Einheitsgedanken des polyphonen Tonwerkes, seine Energetik zum ideellen Aufbaufaktor machte.

Diese Grundprobleme, die als rein formale ganz unverkennbar mit der Entwicklung des galant-empfind-

sam-klassischen Gesamtstiles zusammenhängen, komplizieren sich, wenn man sie nicht nur als Gestaltqualitäten ansieht, vielmehr als Träger von Ausdruck, Gehalt bewertet.

Auf der inhaltlichen Seite der Beethovenschen Musik liegt gerade das Problem, das als das der „poetischen Idee“ zu den heikelsten und umstrittensten Fragen der Beethoven-Literatur gehört. Wer sich durch die überaus zahlreichen älteren Arbeiten durchgearbeitet hat, in denen die Frage der „poetischen Idee“ behandelt wird, staunt, welcher Aufwand an Worten, aber auch welch geringfügige philosophische Sachkenntnis diesem ästhetischen Problem entgegengebracht worden ist. Ein Mann wie der Russe Alexander Ulibischeff konnte wohl ebenso kühnlich wie unsinnig behaupten, daß der Anstoß zur Verfolgung einer poetischen Idee in der Instrumentalmusik von Cherubinis Opern ausgegangen sei, aber weder ihm noch seinen Zeitgenossen kam es in den Sinn, Beethovens „Idee“ mit der Kants, Schillers oder Hegels in Beziehung zu setzen, und von dieser Perspektive aus den Versuch zur Klärung ihrer Wesenheit zu unternehmen. Die Beethoven-Forschung wird erst an diesem wichtigen Punkte freie Bahn bekommen, wenn die leidige, aus romantischer Zeit stammende Auffassung des idealen Gehaltes im Sinne einer Art von weitgehend festliegendem „Programm“ überwunden sein wird. Wie eine köstliche Selbstverspottung solcher Beethoven-Interpretation mutet uns heute das freilich ernst genug gemeinte Wort des alten Beethoven-Erklärers Wilhelm v. Lenz an: „Dreißig Jahre sinnt und brütet man, unter den glücklichsten Verhältnissen, über den idealen Gehalt der Beethovenschen Sinfonien, und dieses Jahrhundert wird vergehen und das Brüten aller, die mit Opfern jeder Art dieses große Geschäft übernahmen, wird dem idealen Gehalt dieser unsterblichen Dichtungen zwar näher gekommen, denselben aber lange nicht blos gelegt haben.“ — Jeder Kenner des Beethoven-Schrifttums aber weiß, daß das prophetische Datum dieses programmatischen „Brütens“ nicht zu hoch, im Gegenteil sogar viel zu niedrig angesetzt war. Immer wieder weisen die Verfechter der die Erfassung des Beethovenschen Tonwerkes bestimmenden „Idee“ auf das Vorbild der Deutungen R. Schumanns oder R. Wagners hin. Der letztere hat übrigens bei der bekannten Erklärung des cis moll-Quartetts als eines Lebenstages des Meisters (Ges. Schriften IX. Bd.) ausdrücklich als von einer Erinnerungsdeutung gesprochen, da bei der Anhörung des Werkes selbst *jeder bestimmte Vergleich* sofort fallen zu lassen sei, da man dann nur die unmittelbare Offenbarung aus einer andern Welt vernehme. Das ist so deutlich gesprochen, daß im Grunde damit dem gedankenlos hingestellten Wagner-Popanz, dem Verfechter einer poetischen Beethoven-Hermeneutik der Todesstoß versetzt sein müßte. Aus Aeußerungen, die Schindler der Nachwelt übermittelt hat, können wir entnehmen, daß Beethoven selbst die Wortverdeutlichung der „Idee“ nicht anders auffaßte als Wagner, daß er also alle aus ihr hergeleiteten bestimmten Vergleiche ablehnte. Jede andere Deutung aber als die des „organischen Tonlebens“ im Sinne Scherings und der von der phänomenologischen Philosophie beeindruckten Musikästhetik wird die heutige Beethoven-Forschung abweisen müssen.



Anton Schindler
Beethovens Freund und Biograph

Aber auch nach Ueberwindung aller inneren Schwierigkeiten, von denen hier einige angedeutet wurden, sind der Beethoven-Forschung noch nicht alle Hindernisse auf ihrem Wege hinweggeräumt. Auch dann erscheint das Werk des Meisters noch



Beethovens Sommerwohnung in Heiligenstadt

wie ein zu erforschendes Gebiet, vor dem zwei Durchgangsterritorien gelagert sind, die zuerst erschlossen werden müssen, ehe das Zielgebiet sich vollends der Erkenntnis öffnet. Diese Durchgangsgebiete aber sind die Werkkomplexe Karl Phil. Em. Bachs und Josef Haydns. Erst wenn die auch hier schon recht zahlreich vorliegenden Vorarbeiten sich zu den dieser Großmeister würdigen, umfassenden Biographien verdichtet haben, kann — nach Wegfall dann des allerletzten Hindernisses — der Wissenschaft die den mehrfach genannten Standardwerken gleichrangige Beethoven-Biographie als reife Frucht in den Schoß fallen. Für *eine* Beethoven-Darstellung aber liegt heute schon die Bahn frei. Ich denke dabei an die Geschichte seiner nachwirkenden, fortzeugenden Kraft.

Auch nach dieser Richtung hin sind Vorarbeiten vorhanden, insbesondere in A. Sandbergers bekanntem Aufsatz: Zur Geschichte der Beethoven-Forschung und Beethoven-Literatur. Die hier angewandte Methode muß fortgeführt, erweitert werden, all die vielen verzweigten Fäden, die von Beethoven ins vergangene Jahrhundert ausstrahlen, müssen aufgedeckt werden in dieser „Geschichte seines Ruhms". Denn wie je nur auf Cäsar paßt auf den Tonmeister Friedr. Gundolfs Wort, daß das Erscheinen der Gewaltigen in der Nachwelt Formen der eigenen Volkskraft darstelle. Mit zwingender Notwendigkeit stellt Beethoven die Forschung vor die angedeutete Doppelaufgabe. Und erst dann wird sie uns den Künstler ganz geben, wenn sie neben den Aufnehmenden, auf dem Boden des Ueberkommenen Schaffenden, den *Klassiker*, den neu Formenden, ein Jahrhundert Umgestaltenden, den *Romantiker* stellt.

Ludwig van Beethoven und Gneixendorf

Von WALTHER NOHL

Beethovens letzter Sommeraufenthalt war der bei seinem Bruder Johann auf dessen Gut in Gneixendorf. Der Meister hatte bekanntlich zwei jüngere Brüder: Karl und Johann, die, als er 1792 nach Wien übergesiedelt war, ihm bald dahin gefolgt waren, und für deren Weiterkommen er gesorgt hatte. Karl starb 1815; er war der Vater des bekannten Neffen Karl, dem Beethoven als Vormund gesetzt war und der in den letzten Lebensjahren seinem allzu gütigen Pflegevater durch sein leichtsinniges Wesen großen Kummer bereitete. Johann war Apotheker in Wien geworden, hatte, besonders durch Heereslieferungen, Vermögen erworben und besaß eine Apotheke in Linz. Er war eitel, geizig und geschäftstüchtig. Der moralische Tiefstand seiner Frau führte oft zu Streitigkeiten zwischen ihm und Ludwig, auf den er sonst stolz war, und um dessen Verlagsangelegenheiten u. a. er sich gern bekümmerte.

Ueber den Besuch Beethovens auf dem Landgute Johanns herrscht bis jetzt noch nicht in allen Teilen völlige Klarheit. — Die Erzählungen der Leute aus Gneixendorf, die man veröffentlicht hat, sind mit großer Vorsicht aufzunehmen, und so sind die in den Konversationsheften erhaltenen Gespräche, die hier zum erstenmal veröffentlicht werden, das einzige zuverlässige Quellenstück.



Gräfin Giulietta Guicciardi
Ihr widmete Beethoven die Klaviersonate in cis moll (sog. Mondscheinsonate)

Es wäre verlockend gewesen, die Unterhaltungen alle, obgleich sie zum Teil unwesentlicher Art sind, vollständig zu bringen; doch würde das den angemessenen Raum überschritten haben. — Bei der Feststellung der Gneixendorfer Verhältnisse usw. sind mir Herr Prof. Dr. Th. v. Frimmel in Wien und Herr Schriftsteller Hanns Anderle in Krems behilflich gewesen, denen ich auch an dieser Stelle meinen Dank ausspreche.

*

Im August 1819 kaufte Bruder Johann das Landgut Wasserhof bei Gneixendorf (heute „Gut Gneixendorf" genannt).

Nach Aufzeichnungen des jetzigen Besitzers, Baron Otto v. Schweitzer, wurde das Gut wahrscheinlich im Jahre 1802 von einem Emigranten Joseph v. Lefèvre gekauft, der es 1819 an Johann van Beethoven weiterverkaufte.

Johann verkaufte das Gut dann wieder, wahrscheinlich bereits im Jahre 1828, an drei Bauern aus Gneixendorf, die es völlig abwirtschafteten. Heute ist Gneixendorf wieder ein ziemlich ansehnliches Gut.

Die Bezeichnung „Wasserhof" mag davon herrühren, daß das Gut jahrzehntelang den einzigen Brunnen im Dorfe hatte. In Gneixendorf herrschte nämlich ständig empfindliche Wassernot.

Gneixendorf war 1819 ein kleiner Ort mit nur einer einzigen holperigen und schmutzigen Straße mit niedrigen, erbärmlichen Hütten. Auch heute sieht es, von einer einzigen, vielleicht 30 m langen Abzweigung abgesehen, noch so aus. Die ärmlichen Hütten sind allerdings teilweise verschwunden; sie sind durch bessere Bauten ersetzt worden. Der Ort ist einmal abgebrannt, und die Bauern haben sich im Kriege emporgewirtschaftet.

Der Ort liegt eine halbe Stunde von Krems entfernt auf einer mit Aeckern und teilweise noch mit Weinbergen bedeckten Hochebene. Bäume gibt es nur im Dorfe selbst; doch sind die Straßen durchweg von Kirschbäumen eingesäumt. Von Krems führt ein Hohlweg hinan, der zum Teil durch die sog. „Teufelsschlucht" geht, wo viele Akazienbäume wachsen. Die Kremser Straße führt weiter über die Hochebene nach der bereits im Kamptale liegenden Stadt Langenlois, die von Gneixendorf etwa eine Stunde entfernt

ist. Am Rande des Dorfes, nach Langenlois zu, liegt das Gut. — Im Gneixendorfer Schloß wird das in der Südostecke gelegene Zimmer als Beethoven-Zimmer betrachtet. Dieses Zimmer liegt innerhalb eines halbkreisförmig um den Stiegenaufgang gelegenen Zimmerbestandes, der vier Räume umfaßt, mit dem „Saal". Im Saal soll das Klavier gestanden haben, auf dem Beethoven bisweilen spielte.

Schon in einem Konversationsheft vom Sommer 1822 finden wir eine Einladung der Frau des Bruders an Beethoven, nach Gneixendorf zu kommen:

„Da ist eine herrliche Aussicht, und sehr gesunde Luft."

Anfangs April schreibt der Bruder:

„Das beste wäre daß du mit mir anfangs May aufs Gut giengst, und da die Oper gleich anfings und nach Baden wenn du lust hast gehst."

Zur selben Zeit schlägt Schindler vor:

„Sie sollten mit dem Bruder nach Gneixendorf gehen. — Uebrigens gibt es überall einige Unbequemlichkeiten. — Die reine Luft ersetzt alle Ungemächlichkeit."

Anfangs April 1824 notiert der Neffe Karl:

„Steiner kennt das Gneixendorf sehr genau; er sagt, es ist *höchstens* 12 000 f CM werth. — Der Bruder macht dir einen Vorschlag; nähmlich die 4 Monathe auf seinem Gut zuzubringen. Du hättest 4 bis 5 Zimmer, sehr schön, hoch und groß, alles ist gut eingerichtet, Flügelwerk, Ochsen, Hasen ect. fändest du! Was übrigens die Frau angeht, so wird sie wie eine Wirthschafterin angesehen, und würde dich nicht stören. Die Gegend sey herrlich, und es kostet dich keinen Heller. Ein Hausbad ist da; eisenhaltiges Wasser, eignes Badzimmer ect. Solltest du es nicht annehmen, so verläßt er die 5 Zimmer und läßts in die Zeitung setzen."

Da Beethoven wegen der Frau Johanns, die er nicht leiden kann, Bedenken äußert, fährt der Neffe fort:

„Die Geschichte hat ein Ende. Die Frau siehst du beynahe gar nicht. sie besorgt die Wirthschaft, und arbeitet. Jetzt um so mehr, da sie ganz gezähmt ist, auch hat sie versprochen, sich ganz ordentlich zu betragen." —

Der Bruder fügt nach weiterem Zögern Beethovens hinzu:

„Mir scheint weil es dich nichts kostet, so willst du nicht kommen."

Im Mai 1824, als Beethoven seinen Sommeraufenthalt in Penzing genommen hat, drängt Johann weiter:

„Wenn es dir hier nicht auf dem Land gefällt, so nehme ich dich mit zu mir hienauf, dann hast du keine Qual mit deinen Dienstboten mehr, wenigstens für den Sommer."

Im Juni lesen wir die Bemerkung des Neffen:

„Die Umgebung in Gneixendorf würde uns manchmahl lästig fallen, aber die Gegend ist wahrscheinlich sehr schön. — Er hat es oft gesagt, daß du Alles umsonst bey ihm habest."

Im Anfang des Jahres 1825 werden vom Neffen und dem Bruder aufs neue Annehmlichkeiten des Gutes gerühmt: die Größe des Schlosses und die herrliche Aussicht auf die Gebirge und die Donau. Es wird auf die Billigkeit der Lebenshaltung dort hingewiesen.



Erste Seite von Beethovens „Waldstein-Sonate"

Im April verabschiedet sich Johann, um das Gut zu besuchen. Er ist erkältet, hofft aber, in der „freyen Natur und auf dem Felde Herstellung zu finden". Der Neffe schreibt:

„Er sagt, wenn du mit ihm aufs Gut gingst, würdest du sehr stark und gesund werden. — Wenn du zu ihm aufs Gut kommst, wirst du auch so essen. — Die Leute wundern sich, da sie wissen, daß du alle Sommr aufs Land gehst, daß du nicht mit ihm aufs Gut gehn sollst."

Weitere Einladungen erfolgen im Februar 1826; der Bruder schreibt:

„Ich wohne auf dem höchsten Berge ganz allein, ½ Stund von mir ist der schönste Walt mit der herrlichsten Aussicht."

Auch für das Lesebedürfnis ist nach des Bruders Aussage gesorgt:

„ich hab den ganzen Schiller auf dem Gut."

Ende September 1826 ist Beethoven entschlossen, nach Gneixendorf zu gehen. — Am 24. September 1826 schreibt der Bruder auf:

„Du sollst nachher gleich alles zusammen packen was du auf die kurze Zeit brauchst bey mir, den Morgen um

5 uhr früh muß ich fort, weil noch so viel zu thun ist auf dem Felde."

Das Datum des Briefes vom 29. September 1826 an Schotts Söhne in Mainz, der von Karl geschrieben und von Beethoven unterzeichnet ist, stimmt nicht. Er ist um zwei Tage vorzudatieren, also auf den 27. September. Das paßt auch zu einer später hier folgenden Bemerkung Karls. Der Brief beginnt: „Im Begriff, mich aufs Land zu begeben" usw. — In einem undatierten Briefe aus Gneixendorf an den Verleger Tobias Haslinger in Wien heißt es:

„Sie sehen schon, daß ich hier in Gneixendorf bin. Der Name hat einige Aehnlichkeit mit einer brechenden Axe. Die Luft ist gesund. Ueber Sonstiges muß man das Memento mori machen."

Am 13. Oktober schreibt er an Schott:

„Ich benutze den Rest des Sommers, um mich hier auf dem Lande zu erholen, da es mir diesen Sommer unmöglich war, Wien zu verlassen... Die Gegenden, worin ich mich jetzt aufhalte, erinnern mich einigermaßen an die Rheingegenden, die ich so sehnlich wiederzusehen wünsche, da ich sie schon in meiner Jugend verlassen."

An demselben Tage schreibt er an Haslinger:

„Wir schreiben Ihnen hier von der Burg des Signor Fratello ... Die so schöne Witterung und der Umstand, daß ich den ganzen Sommer hindurch nicht aufs Land kam, ist schuld, daß ich hier noch länger verweile . . ." —

Thayer, der in der Datierung der Reise nach Gneixendorf auf dem rechten Wege ist, schreibt:

„Wir werden dankbar sein, wenn uns jemand diese Widersprüche anderweitig lösen kann."

Die Konversationshefte bringen diese Lösung.

In einem Hefte aus den letzten Tagen des September schreibt der Bruder (am 26. September):

„Dir wird auch diese Luft oben gut thun, den das ist eine ganz andere Luft wie hier. — Uebermorgen früh 5 uhr müssen wir fortfahren, denn sonst geht meine ganze Wirthschaft zu Grund ... bey mir kanst du sehr leicht gehn, den in 10 Schritt bist du auf dem Feld und in der schönsten Gegend ... wir machen uns im Hauß das Badner Bad ... — Denk du daß wir sicher übermorgen früh 5 uhr fort müssen. — Das thust du binnen 8 Tagen wen du wieder komst, indem der Karl nicht länger bleiben kann."



Ludwig van Beethoven
Nach der Zeichnung von Anton Dietrich 1826

(Der Aufenthalt in Gneixendorf sollte also eigentlich nur 8 Tage dauern!)

Am 27. September: Der Bruder:

„ich trinke auf d Lande einen gewöhnlichen Wein und befinde (mich) durch die Gute Luft sehr gestärkt... — auf meinem Gut bin ich auch Gerichtsperson sperre aber nur 5 bis 6 Stund ein. — Es ist jezt noch herlich zum Reißen, daher nur Morgen fort, den lang dauert das Wetter nicht mehr, weil wir schon zu spät in der Zeit sind, und bey mir gieng alles zu Grunde, wenn ich nicht komme. — Dir wird das Land sehr gut thun, denn du kanst dir kein Begrif machen, was das für ein Unterschid."

Der Neffe: „Er fürchtet, daß das Wetter sich ändert. — Aber über Nacht müßen wir im Wirthshaus bleiben. Es ist gut dort. Bloß etwas Wäsche sollst du mitnehmen. — Er geht bloß in leinenen Hosen bey sich oben. — In Krems ist alles zu bekommen."

(Beethoven fragt, wie weit Krems von Gneixendorf entfernt ist.)

Der Neffe: „1/2 Stunde. — Jetzt schreiben wir die nöthigen Briefe, damit wir morgen fertig sind, denn der Bruder will durchaus nicht mehr warten, als bis morgen früh."

Der Bruder: „Um 9 uhr früh werd ich mit dem Wagen komen, damit du bis dahin Zeit hast den Brief an den König zu machen."

(Das ist der Brief an den König Friedrich Wilhelm III. von Preußen mit der Widmung der IX. Sinfonie. Das Datum dieses Briefes ist also der 27. September 1826.

Auf der Reise.

Morgens früh am 28. September beginnt die Reise.

Der Neffe: „Heut wird bloß bis Stockerau gefahren, wo ein treffliches Wirthshaus ist."

(Stockerau — eine Stadt nordwestlich von Wien, jenseits der Donau, etwa 20 km von Wien entfernt. Das Gasthaus kann nach Th. v. Frimmel der „Goldene Strauß", „Zur weißen Rose" oder auch „Zum schwarzen Elefanten" gewesen sein.)

Bei dem Essen zeigt der Neffe nicht den gehörigen Appetit; Beethoven ermahnt ihn. Das erregt einen kleinen Zwist zwischen den Brüdern. Der Bruder schreibt:

„Wie kann man einem Kranken so beym Essen zureden, das Essen wird zu Gift. — Ich verlang gar nichts zu wissen als Ruh et frieden wünsche ich zu haben."

Der Neffe: „Um 5 Uhr wird fortgefahren, und um 7 Uhr in Kirchberg gefrühstückt."

(Von Stockerau geht es nun nach Westen. Kirchberg am Wagram, ungefähr halben Weges zwischen Stockerau und Krems. Das Gasthaus an der Straße war Poststation. Nach Th. Frimmel mag dieses, jetzt im Besitz des Gastwirts Franz Anker befindliche Haus der Haltepunkt gewesen sein.)

Der Neffe: „Wo wir frühstücken, bekommen wir auch wegen Bekanntschaft des Bruders 11er Wein. — In Gneixendorf in den Wirthshäusern kostet der beste Wein 20 kr. W.W. Der Bruder hat aber beßern. Auf dem Gut ist er bey noch beßerem Appetit" (der Bruder!).

Nachdenklich stimmt die Bemerkung Beethovens:

„Breuning sollte *mich nicht* mitgehen laßen."

In Gneixendorf.

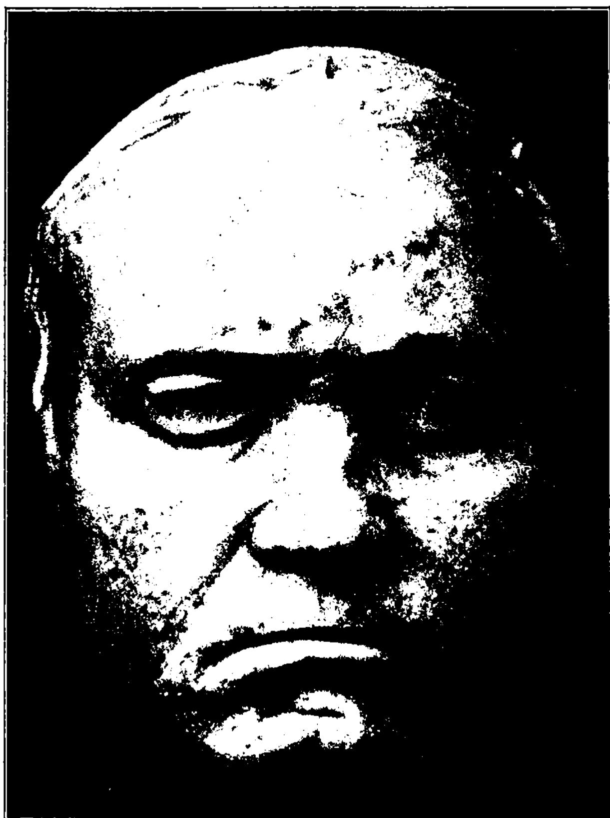
Es ist etwa um Mittag am 29. September. Beethoven ist mit seinem Bruder und dem Neffen in Gneixendorf angekommen. Er besichtigt mit Karl und Johann das Gutshaus und seine Umgebung. Die Obstgärten und Weinberge werden durchwandert. Der Neffe schreibt:

„Die zu eßenden Thiere laufen alle lebendig herum, du mußt also erst aussuchen, was wir essen sollen, dann wird erst geschlachtet; daher es spät werden dürfte" (zum Mittagessen).

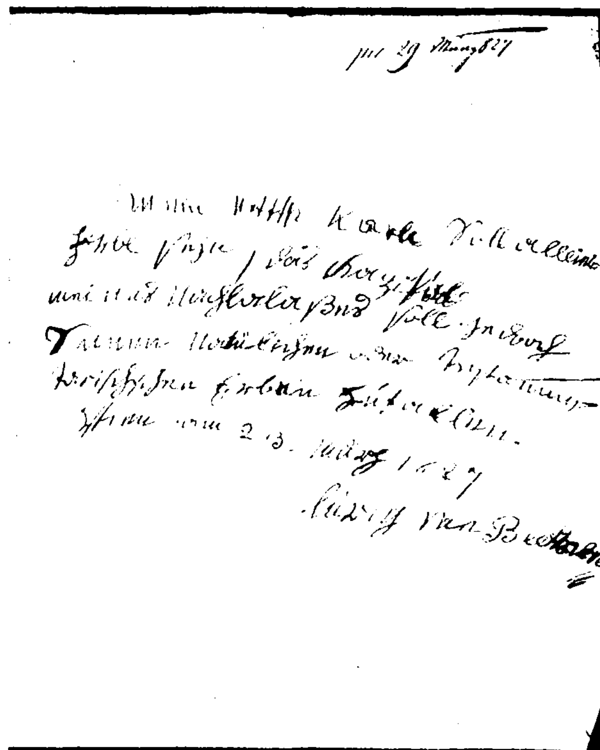
In der Ferne sieht man auf hohem Berge das Stift Göttweig. Der Neffe bemerkt:

„In Hettwein gibts Schnepfen, die wir aber erst schießen müßen, wenn wir sie eßen wollen."

(Göttweig, hier auch Göttweih, Hettwein, in früheren Zeiten Kettwein genannt, kann man von Gneixendorf aus sehr schön



Beethoven-Maske
Nach dem Leben abgenommen von Klein 1812



Mein Neffe Karl soll alleiniger Erbe seyn, das Kapital meines Nachlaßes soll jedoch Seinen natürlichen oder testamentarischen Erben zufallen. Wien am 23. März 1827

Luwig van Beethoven

Beethovens Testament

sehen. Es liegt auf der andern Seite der Donau, Gneixendorf gerade gegenüber. Das Stift heißt wegen seines Reichtums im Volksmunde „Zum klingenden Pfennig".) Der Neffe fährt fort:

„Unten weiter hat er noch einen Hof mit 18 Familien."

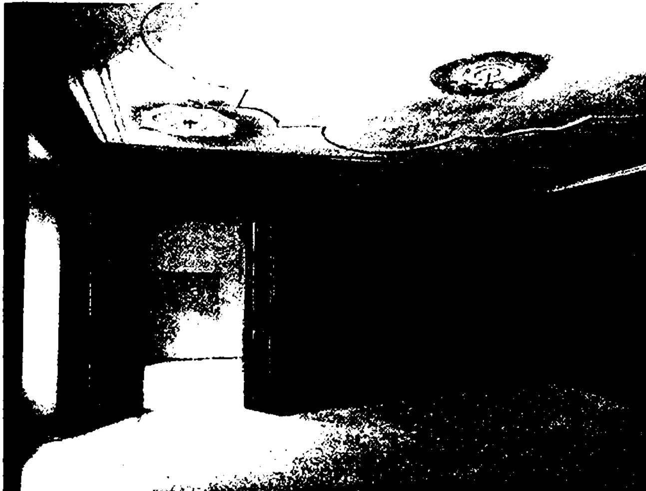
(Dieser Hof besteht heute noch im Dorfe Gneixendorf und gehört zum Gute. Es sind dort die Arbeitsleute des Gutes, 18 Familien, untergebracht.)

„So ein Zug Ochsen kostet 300 f. — Für dich ist es gut hier, sagt er. — Er hat 45 Viertel Weingarten und 150 Joch Aecker. — Krems ist ½ Stunde von hier."

(Der Weg zwischen Krems und Gneixendorf ist immer mäßig — zeitweilig stärker — ansteigend und heute noch schlecht. Auf halbem Wege liegt eine Ziegelei, wo früher der in den Konversationen genannte Pulverturm war.)

„Hier regnet es selten. — Dort ist auch noch eine Wohnung von 6 Zimmern."

(Das „Kneiffl-Haus" ist gemeint, ein besonderer Bau, der ehemals zum Gute gehörte. Der heutige Besitzer ist ein steinalter Weinbauer namens Kneiffl. Als im Jahre 1904 in Gneixendorf das Beethoven-Denkmal errichtet wurde und der Ort deshalb öfter von Verehrern des Meisters aufgesucht wurde, kam Kneiffl, dem es damals finanziell sehr schlecht ging, auf die Idee, in seinem Hause ein Beethoven-Zimmer einzurichten und für Geld zu zeigen. Er schnitzte sich selber Möbel, die er als Beethovens Möbel ausgab. Später räumte er Beethoven auch noch einen „Salon" ein. Da ihm aber das Ganze nicht viel eintrug, verzichtete er bald wieder auf den Ruhm, Beethoven beherbergt zu haben. Heute hat er sich schon damit abgefunden, daß er kein Beethoven-Zimmer hat. Wegen der Möbel wurde er einmal zur Rede gestellt und mußte deren Herkunft aus seiner eigenen Werkstatt zugeben. — Im Schlosse selbst ist nichts aus Beethovens Zeit erhalten. Während die drei Bauern Besitzer waren, ging alles aus jener



Beethovens Sterbezimmer im Schwarzspanierhause zu Wien

Zeit verloren; die Vorfahren des Barons Schweitzer haben das Schloß leer übernommen.)

„Es ist erst gekocht worden, weil sie nicht wissen konnten, daß wir kommen. — Das sind seine Aecker. So weit man sieht. Weizen, Korn, Gerste. Er hat alles das. — Eine Kirche, daneben das Gut Geymüllers.“

(Die Kirche ist die „Wetterkreuzkapelle“, die, weithin sichtbar, auffällt. Am Fuße des Wetterkreuzberges, also östlich von Göttweig, auf dem rechten Donauufer, liegt Ort und Gut Hollenburg, das heute noch im Besitz der Familie Geymüller ist. Geymüller, Bankier in Wien, wird in den Konversationsheften häufig erwähnt.)

Der Bruder macht auf seine Weinberge und allerlei Annehmlichkeiten des Gutes aufmerksam und fragt, ob Beethoven jetzt etwas ruhen, ob er Kaffeh trinken will usw.

Der Neffe: „willst du mit dem Bruder aufs Feld? wenn du nicht zu müde bist. Du wirst wohl eine Person brauchen, die dich besonders bedient.“

„Du sollst den Schlüßel auswendig stecken laßen, wenn du ausgehst, nur zusperren, nicht abziehen.“



Das Schwarzspanierhaus in Wien

Beethoven fragt den Bruder, wann es morgens Frühstück gibt. Der Bruder antwortet:

„Wen du willst, gewöhnlich um ½8 bis 8 uhr. — um wieviel Uhr brauchst du das warme Wasser.“

Der Neffe unterrichtet den Oheim:

„Wenn du vielleicht nachher aufs Feld gehn willst, es liegt links, an dem Vorderhaus vorbey, dann rechts gerade aus.“ —

Beethoven notiert, was in Krems geholt werden muß:

„wachs Kerzen + Baumwoll + Dinte + Bleystift + radiermesser + löschpapier + Zahnpulver 13 + Seifenpulver + ordinäres Schreibpapier.“

Dann wird über Karls Eintritt ins Heer gesprochen.

Der Neffe: „Wenn du den Adel in der folge bekommst, woran nicht zu zweifeln ist, ist es gut. — Ich gehe mit dem Vorsatz hin, dort zu bleiben (nämlich nach Iglau, um dort Soldat zu werden). — An Breuning schreiben.“

(Stephan von Breuning hatte sich für Karl bei dem Feldmarschalleutnant Stutterheim verwendet und auch sonst viel für das Weiterkommen Karls getan.)

Am 30. September: Der Neffe notiert:

„heut ist der 30t Sept.“

Der Bruder: „Heut hab ich noch viel zu thun. dan werd ich vor alles sorgen. Morgen wird Tinten kommen und Feuer Zeug und Baumwoll.“

Beethoven: „Freu dich des Lebens“. (Ist dieser Ausspruch ironisch aufzufassen?)

Es wird von Wein gesprochen und von Briefen, die man holen lassen muß, um sie früher zu bekommen.

Der Neffe: „Willst du nicht mit öfter aufs Feld? Erdäpfl werden ausgezogen. Du solltest nachkommen. Wo wir mit ihm gestern vor Tisch waren — Du hast einmahl dem Bruder einen Brief geschrieben, worin du ihn einen Selbstfisch nennst; man hat sich über die Signification dieses Wortes entsetzlich gestritten, bis endlich die Frau erklärte, es sey gleichbedeutend mit Selbstler, oder Egoist.“

Der Neffe, der trotz seines Selbstmordversuches und dessen Folgen durchaus nicht besser geworden ist, benimmt sich unehrerbietig gegen Beethoven:

„Du machst dir und mir Schande durch dieses Benehmen; von Lachen ist keine Rede; ich habe nur dem jungen Menschen gesagt, er solle die Dienstleute hinausschicken, weil ich die Wendung sah, die das Gespräch nahm. Ich kam, nachdem mich der Bruder ins Schloß zurückgeschickt hatte, bald wieder hin, ohne dich zu finden; man sagte, du seyst spazieren gegangen; die Frau stand später auf und führte mich in den Weingärten herum. Jetzt habe ich drüben Kaffeh getrunken.“

Etwas später sagt er:

„Morgen ist nichts auf dem Feld zu thun, weil Sonntag ist (Sonntag, der 1. Oktober!). — „Du kannst zu jeder Stunde frühstücken. Sie hat geglaubt, du wolltest nicht vor 8 Uhr. — Er wird dir Nachmittags seinen Gebirgsweingarten zeigen, der in einer sehr schönen Gegend liegt.“

(Der Gebirgsweingarten liegt wohl am Abhang gegen die Donau zu oder im Kremstal auf dem Wege, der über die Höhe von Stratzing nach Imbach führt.)

„Ich brauche weiter keine Bedienung.“

„Willst du nicht einen Buben zur Bedienung? Es ist ein sehr geschickter zu haben."

„Vor deinem Fenster ist eine Sonnenuhr."

(Die Sonnenuhr befindet sich heute noch dort; sie ist ein Beweis, daß das früher erwähnte Zimmer tatsächlich der Wohnraum Beethovens war.)

„Nachmittags wird nach Imbach gegangen, welches in einer sehr schönen Gegend liegt; auch sollen dort einige historische Denkmäler zu sehn seyn."

(Imbach liegt im Kremstal, westlich von Gneixendorf. Es hat eine Klosterkirche mit einer Kapelle, die als eines der schönsten Bauwerke des frühgotischen Stiles in Niederösterreich gilt.)

„Galizin ist in Moskau und muß bald nach Petersburg zurück kommen. Rasumowsky ist ein guter Zahler. Schuppanzigh wird wieder bey ihm die Quartette anfangen."

Nach Bemerkungen über Annehmlichkeiten des Landlebens und der Billigkeit:

„Dieß ist das Kloster, wo Margarethe, Ottocars Gemahlin, starb. Die Scene kommt auch in Grillparzers Stück vor."

(Gemeint ist „Ottokars Glück und Ende". Daß seine Gemahlin Margarete in einem Kremser Kloster gewesen, dort in strengem Gewahrsam gehalten und dort gestorben sei, ist Sage.)

Noch einmal wird im weiteren ein Datum angegeben. Der Neffe schreibt:

„Heut ist der 2te October."

Unterdessen ist der Diener für Beethoven, wahrscheinlich Michael Kren, eingetreten. Der Neffe berichtet, was aus Krems für Beethoven besorgt worden ist:

„Tinte kommt erst morgen, weil wir kein Gefäß bekommen konnten.

½ Pfund Wachskerzen	1 f 42 kr.
Baumwolle	6
Seifenpulver	30
Bleystifte, 3 Stück, zu 8 kr	24
Radiermeßer sind nicht zu haben, außer an Federmeßern mit mehreren Klingen	
Schreibpapier, Buch	27
Löschpapier dto	12
Ohrlöffel	6
Und da der ungarische Tabak hier ist, in ganz Gneixendorf aber keine Pfeife zu finden war, habe ich eine von Krems mitgenommen, die samt Zubehör kostet . .	1 f 21
Zahnpulver eine Schachtel	24
Summe	5 f 12 kr.

Notenpapier werde ich bekommen, zu 1 f 36 kr. pr. Buch."



Beethovens Totenmaske von Johann Dannhauser

Beurkundung von Beethovens Tod in dem vor kurzem in Wien entdeckten Sterberegister

Der Bruder aber rühmt wieder einmal:

„Im Frühjahr und Sommer ist es hier bis Abends 9 uhr Tag, und die Abende sind dan wunderschön — ist der junge Wein heuer auch mild und süß."

Der Neffe schlägt allerlei Vergnügungen vor:

„Das berühmte Stift Hetwein, wo wir dich hinführen. — Du wirst eingeladen, heut nach Krems mitzugehen (denn fahren können wir des gebrochnen Wagens wegen nicht), wo zum letzten Mahl englische Reiterey und auch Theater ist. — Wir müssen einen Wagen nur in Krems bekommen. Wir müssen nachher zusammen Märsche spielen, die ich mitgebracht habe; sie sind von Lannoy und scheinen mir nicht übel."

Dazu bemerkt die Schwägerin:

„Der Carl spielt die neuen Märsche die schön sein sollen. Der Carl spielt sehr gut. —"

[Baron Lannoy war Dirigent in den Konzerten des Vereins der Musikfreunde.]

Dann ist wiederholt die Rede von einem Wiener, der des Bruders Gut kaufen will, um darauf eine Fabrik zu errichten. Der Neffe spricht von einem Ballett: „Die Hochzeit der Thetis" und von dem Holbein-Claurenschen Stück: „Das Alpenröslein, das Patent und der Shawl".

Beethoven möchte gern Fisch essen, worauf der Neffe ihn belehrt:

„Es ist sonderbar, daß man hier bey der Donau selbst doch äußerst schwer einen Donaufisch bekommen kann; meistens nur böhmische Fische. Sie müssen die Donaufische nach Wien bringen, wo sie sie theuer verkaufen. — Es ist noch Kälbernes da, welches für dich gebraten werden könnte, wenn du willst. Für uns sind Schweins Carbonaden gemacht, die du wohl nicht essen wirst. — Willst du weiche Eyer?" —

Der Neffe: „Der Bruder hat mit Holz und Linke gesprochen. Der letzte möchte gern das Quartett, worin die Fuge ist, zum Benefiz geben (das B dur-Quartett). — Holz scheint die Kost schwer zu entbehren und sieht schlecht aus. — Linke bittet dringend um den Schluß des letzten Quartetts: damit er wieder eine Academie [geben kann]".

Der Neffe erzählt weiter von Ereignissen in dem nahegelegenen Langenlois. Die Schwägerin will für Beethoven Geld aus Wien holen; er muß allerdings die Reisekosten tragen. — Der Bruder ist gegangen, Wein zu kosten. Er kommt mit einem kleinen Rausch zurück; er macht Beethoven den Vorschlag:

Einladung

zu

Ludwig van Beethoven's

Leichenbegängniss,

welches am 29. März um 3 Uhr Nachmittags Statt finden wird.

Man versammelt sich in der Wohnung des Verstorbenen im Schwarzspanier-Hause Nr. 200, am Glacis vor dem Schottenthore.

Der Zug begibt sich von da nach der Dreyfaltigkeits-Kirche bey den P. P. Minoriten in der Alsergasse.

Die musikalische Welt erlitt den unersetzlichen Verlust des berühmten Tondichters am 26. März 1827 Abends gegen 6 Uhr. Beethoven starb an den Folgen der Wassersucht, im 56. Jahre seines Alters, nach empfangenen heil. Sacramenten.

Der Tag der Exequien wird nachträglich bekannt gemacht von

L. van Beethoven's
Verehrern und Freunden.

Einladungskarte zu Beethovens Leichenbegängnis



Ludwig van Beethovens erste Begräbnisstätte auf dem Währinger Friedhof

„wen du willst bey uns leben so kanst du alles Monatlich für 40 C/M das macht das ganze Jahr 500 f CM."

Michael Kren, Beethovens junger Bedienter, erzählt vom Geiz des Bruders Johann:

„Die Frau ist zu Mittag in Stockerau. wen der Her Bruder bey ihnen speist so rechnet er es seine Frau von den Kostgeld ab. Die hat die Frau gekauft er gab kein geld dazu . . . ihre Mutter muß ihr alles kaufen. — Vor einigen Wochen schenkte sie mir 2 f und ich brachte ihn 11 groschen und als ich Sie forderte so rechnete er es mir ab. ich hate ihn einen winter 1 f CM. verlohren und mußte es ihn bezahlen."

Der Neffe kennt eine Frau, die einst sehr reich war;

„sie hat aber durch Unglücksfälle, wahrscheinlich durch Prozesse sehr herabgekommen . ."

Darauf schreibt Beethoven:

„Gott bewahr jeden, der dem Mammon u. der wollust sich ergiebt."

Der Neffe will einen Spaziergang machen:

„Ich möchte jetzt ein wenig Bewegung machen, ohnehin ists zu naß und regnerisch, um zusammen einen großen Spaziergang zu machen. Wenn es später schöner werden sollte, woran ich aber zweifle, u du mir villeicht entgegen kommen willst, so bitte ich dich, den Weg zu gehn, den ich dir neulich sagte; durchs Dorf u. dann links fort."

Später kündet sich wieder ein Streit zwischen Karl und seinem Oheim an:

Der Neffe: „Ich kann nur wiederhohlen, daß ich auf Alles, was du mir heut gesagt hast, nichts antworten kann, da ich nichts beßres zu thun weiß, als es schweigend anzuhören wie es meine Pflicht ist. Dieß mußt du nicht für Trotz halten" . . . — „Hast du gesehn, daß ich ein Wort gesprochen habe? Schwerlich — denn ich war gar nicht zum Reden disponirt — alles also, was du von Intriguen

sprichst, bedarf gar keiner Widerlegung. — Ich bitte dich also, mich endlich einmahl ruhig zu lassen. — Willst du abreisen, gut — willst du nicht, auch gut — nur bitte ich dich noch mahl, mich nicht so zu quälen, wie du es thust. — Du könntest es doch am Ende bereuen, denn ich ertrage viel, aber was zu viel ist, kann ich nicht ertragen. So hast du es auch dem Bruder heut ohne Ursache gemacht, du mußt bedenken, daß auch andere Leute *Menschen* sind."

Beethoven scheint also abreisen zu wollen. Auch die Aeußerung des Bruders läßt darauf schließen:

„wen am Montag soll gereißt werden, so muß am Sontage der Wagen bestellt werden."

Er redet dann von Auszeichnungen, die andere Meister der Musik erfahren haben:

„Rosini ist wegen seiner neuen Oper (die Belagerung von Corinth) vom König von Frankreich Ritter der Ehrenlegion geworden."

Auf die Frage Beethovens, woher er das wisse, schreibt er: „aus der Wiener Zeitung" und fährt dann fort:

„Cherubini schreibt nichts mehr. — wen du heut eine oper schreibst und schickst diese dem König von Frankreich, so hast du sicher auch etwas großes zu erwarten. — Dieser Orden trägt eine jährliche Pension. So wie der Maria Theresien Orden. jeder Ritter hat Pension."

Mehrmals ist die Rede von der Fahrt nach Göttweig.

Der Neffe: „Sie möchten morgen nach Göttwein fahren."

Die Schwägerin: „Heute wäre ein göttlicher Tag gewesen nach Göttweih, es ist eine herrliche Gegend dort wir hätten uns sehr gut bey die Pfaffen unterhalten."

Der Neffe: „Die Weiber wollen jetzt nach dem Frühstück nach Göttwein fahren; ich fürchte nur, daß es uns zu kalt werden wird, weil der Wagen offen ist, und wenn man den ganzen Tag still sitzt, empfindet man es zu sehr. Gehn wir lieber ein anderes Mahl zusammen. Der Bruder geht heut auch nicht mit."

Ob Beethoven wirklich dazu gekommen ist, Göttweig einmal zu besuchen, ist nicht festzustellen; es ist anzunehmen, daß aus dem Ausflug nichts geworden ist. Der Weg war immerhin auch lang und beschwerlich.

Der Bruder, der Beethoven den Aufenthalt in Gneixendorf wertvoll machen will, sagt zu ihm:

„Deine Augen sind seit der Zeit daß du hier bist gut ohne Rosenwasser folge der guten Luft." —

Die Schwägerin hat in Wien das Geld geholt.

Der Bruder: „Die Frau hat hier das Geld bis auf 50 f C/M, die ich in Wien geborgt hatte, die ich dir in 2 Tagen zurück mit Dank zahlen werde.

Der Neffe: „Die Frau war in Wien im Kärnthnerthortheater, u. hat die Schechner singen gehört. Man spricht jetzt stark davon, daß sie nächstens im Fidelio auftreten wird. Die Frau hat in Wien das Theater besucht u. die Schechner gesehn, die ihr gut gefallen hat. Sie gefällt ihr aber im Wuchs nicht so sehr, wie man sie allgemein rühmt."

(Nanette Schechner-Waagen [1806—1860] war eine sehr beliebte Sängerin, die in Wien, Berlin und München — besonders auch als Fidelio — große Erfolge errang. Sie kam 1826 nach Wien.)

Der Neffe soll für Beethoven etwas abschreiben. Er wendet ein:

„Wenn du mir später zeigen willst, was du aus dem Morgenblatte abgeschrieben wünschest, werde ich vielleicht heut noch Zeit haben; vorher aber muß ich die Klagschrift für den Bruder vollenden, weil sie morgen abgeschickt werden soll, u. die Arbeit ist nicht gar zu klein, da sein Concept oft ganz umgekehrt werden muß. Die Schrift wird an den Dr. Niederleithner geschickt, der sie wahrscheinlich, weil sie gut geschrieben ist, gleich an die Behörde senden wird."

Ueber den Bruder Johann, den er vorher gegen Beethoven in Schutz genommen hat, urteilt der selbstbewußte Neffe:

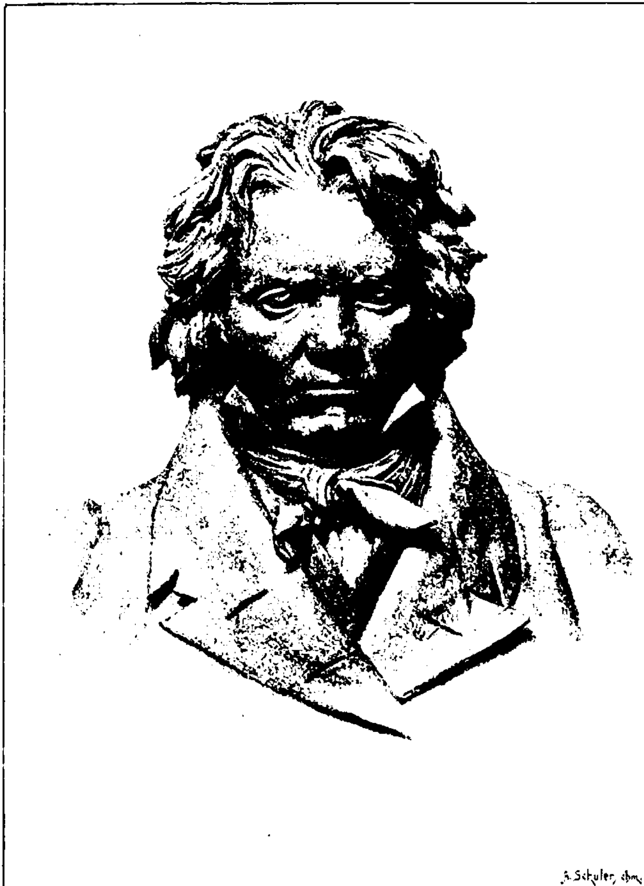
„Das Ganze ist, daß er zu wenig Energie besitzt, sein Hauswesen selbst zu regieren. Wenn ich eine solche Frau hätte, ich wollte sie schon zähmen; dazu ist er aber zu schwach u. zu furchtsam. Theoretisch ist sie nicht zu zwingen; nur durch practische Applicirung gewisser unschädlicher Hausmittel. — Bey den Rechnungen kan er nichts thun, denn da sie gewissermaßen geschieden leben (wenigstens in einer Bett-Scheidung) so kann sie ihm eine beliebige Summe, wofür er mitessen etc. kann, auflegen. Ist sie ihm nicht recht, so kann er für sich allein wirthschaften."

Beethoven will aber nun durchaus von Gneixendorf weg. Der Neffe schreibt:

„Ich kann mich nicht darüber aufhalten, da wir ohnehin



Beethovens Grab auf dem Wiener Zentralfriedhof



Beethoven-Büste von Fritz Zadow

länger hier waren, als es vorauszusehen war; da aber selbst Bräuning sagte, daß ich nicht eher zu dem Feldmarschall gehn kann, bis ich so aussehe, daß man kein Zeichen des Geschehenen an mir sieht, weil Jener das Ganze ignorieren will. Fast ist nun dieß erreicht, bis auf Weniges, was aber nicht mehr lange dauern kann; ich glaubte daher, wir sollten wenigstens bis nächste Woche bleiben; hätte ich die Pomade hier gehabt, so wäre auch dieß unnöthig. Ueberdieß, je länger wir hier bleiben, desto länger sind wir noch beysammen, da ich, sobald wir in Wien sind, natürlich bald weg muß. Was die Kosten angeht, so ist bey der Wohlfeilheit des Holzes gar nicht zu denken, daß der Bruder besondere Auslagen hat, denn mit 1 Klafter läßt sich lange heizen, u. bezahlt ist er überflüssig."

Der Entschluß Beethovens, nach Wien zurückzukehren, scheint sich gekräftigt zu haben. Es klingt fast wie Vorbereitungen zum Abschied, wenn der Bruder schreibt:

„8 Monat kannst du immer hier sein vom Monat März bis 9ber, du brauchst dann auch kein so großes Quatier, und im Frühjahr und Sommer ist es viel schöner hier. Morgen wird gewaschen da muß du heute noch alles zusammen richten lassen. — so rechne für die 1tn Tage nichts, ich würde mehr thun wenn ich nicht so gedrengt wäre von Steuren."

Schließlich lesen wir noch einen Ausbruch von Aerger Beethovens über das Essen:

„Kein gutes rindfleisch u. noch dazu eine Ganß! Der Himmel stehe meinem Hunger bey —"

Wiener Erstaufführung von „Intermezzo" und Wilhelm Kienzl-Jubiläum

Mit begreiflichem Interesse erwartet, ist das jüngste Werk von Richard Strauß, durch die bekannten Ereignisse und Verstimmungen verzögert, erst jetzt zu uns gekommen. Der historische Anlaß, die harmlose Verwechslungsanekdote aus dem Eheleben des Meisters ergab die Miniaturhandlung, und sie erschien ihm wert, zur Verherrlichung seiner schon im „Heldenleben" und in der Sinfonia domestica keineswegs schmeichelhaft dargestellten Gattin zu dienen. Der dramatische Versuch beschränkt sich absichtlich auf die primitivste literarische Technik. Eine Reihe von kurzen, oft kaum notwendigen Szenen läuft kinoartig ab und die Sprache hält den Ton der Alltagsrede und nüchterner Gesprächswendungen konsequent fest, was kaum als musikfördernd bezeichnet werden kann. Uebrigens ein Experiment, das durchaus nicht so neu ist, als der Meister wahr haben möchte. Gewiß ist diese Fülle gewöhnlicher Worte in einem bewunderungswürdig leichten Parlando und in echt Straußischem Tempo bewältigt und nicht minder meisterlich ist die Filigrantechnik des aufs feinste behandelten, mit Anspielungen und Zitaten witzig gewürzten begleitenden Kammerorchesters. Trotzdem zeigt sich eine gewisse Leere, ein Verlangen nach Gesang und Melodie, das durch die musikalisch bedeutenderen verbindenden Orchesterzwischenspiele auch nicht befriedigt wird. Die rechte Auflösung bringen erst die Schlußszenen, der hübsche Lustspielton beim Abschied des Barons und die an den „Rosenkavalier" gemahnende Wärme des Versöhnungsduetts, eine Auflösung in reinster Straußischer Lyrik. Diese entschied auch den Erfolg der Premiere. Frau *Lehmann*, die die ungemein schwierige Hauptrolle bei der Uraufführung in Dresden kreiert hat, beherrschte auch die Wiener Aufführung, ihre vollendete Darstellung, musterhaft deutliche Sprache, die wundervolle Stimme, ihr persönlicher Charme, der alles Unsympathische der Figur in das Gegenteil verzaubert, vereinigten sich zu einer Leistung allerersten Ranges. Herr *Jerger* gab den berühmten Tondichter Storch voll natürlicher Liebenswürdigkeit und nachgiebiger Güte, ganz wie er sein soll. Angenehm diskret Herr *Ziegler* als Gast (Baron) und Fräulein *Kraus* als Stubenmädchen pointierte artig die Stichworte ihrer Rolle, und die Charakterspieler der Skatpartie, die Herren *Gallos, Madin, Zec* und *Norbert*, machten ihre Sache ganz ausgezeichnet. Voll poetischer Intimität und vollendeter Farbigkeit waren die Bühnenbilder *Rollers* bei verkleinerter Szene und von restloser Vollkommenheit das Orchester unter des Meisters eigener schwungvoller Leitung. So war der Premierenerfolg bei einem Publikum, in dem das geistig und künstlerisch interessierte Wien voll vertreten war und auch viele Fremde bemerkt wurden, der denkbar stürmischeste und steigerte sich zur jubelnden Ovation, so oft Strauß erschien.

Wenige Tage darauf feierte so ziemlich das ganze musikalische Wien den 70. Geburtstag *Wilhelm Kienzls*, des als Mensch und Künstler mit Recht gleich beliebten und im besten Sinn populären Komponisten, der seit zehn Jahren in Wien lebt. Man ehrte den Schöpfer des „Evangelimann", der an dreihundert Bühnen seine Wirkung auf das Publikum bewiesen hat, und der, was mehr gilt, heute, nach einem Menschenalter nichts von seiner ursprünglichen Frische, natürlichen Anmut und Theatersicherheit eingebüßt hat, sowie des prächtigen „Kuhreigen", der kaum weniger erfolgreich war. Als Auftakt brachte der Wiener Rundfunk die jüngste Oper des Meisters, die in Wien noch nicht gespielt worden ist, und

deren sich die Staatsbühne, die jedes Jubiläum unvorbereitet trifft, bei diesem Anlaß wohl hätte annehmen können, „Hassan der Schwärmer". Eine neue Fassung des alten Märchenmotivs von dem Schuster, der einen Tag lang Kalif war, bekannt als Shakespeares Kesselflicker, als Hauptmanns Schluck und Jau und als die Operndarstellung „Si j'étais roi". Das vorwiegend lyrische Werk bringt die melodischen Vorzüge Kienzls wieder in reicher Fülle, während der Text dramatisch und poetisch zurücksteht. Am folgenden Tag vereinigte eine solenne Zusammenkunft das musikalische Wien, wobei Prof. Richard Specht die geistreiche und formvollendete Festrede hielt und der Unterrichtsminister und der Bürgermeister die große Reihe der Ansprachen, in denen alle musikalischen Korporationen zu Wort kamen, eröffnete. Der Abend sah eine Glanzaufführung des „Evangelimann" in der Staatsoper unter Mitwirkung der Damen Lehmann und Pahlen, der Herren Tauber und Wiedemann in den Hauptrollen unter Leitung des Komponisten und in Anwesenheit des Bundespräsidenten und der Minister. Nach dem ersten Akt überreichte der höchste Beamte des Staates dem Jubilar das goldene Ehrenzeichen der Republik. Die Volksoper, die wieder schlecht und recht weiter arbeitet, stellte sich in Erinnerung an bessere Zeiten mit dem „Kuhreigen" ein, der damals eine ihrer besten Leistungen gewesen ist. So kränzte das musikalische Wien in seltener Einmütigkeit den bedeutenden Landsmann und liebenswerten Künstler, der nebenbei auch der Komponist unserer Bundeshymne ist. *R. St. Hoffmann.*

*

Hans Grimm: „Nikodemus"

Oper

Uraufführung im Stadttheater in Magdeburg

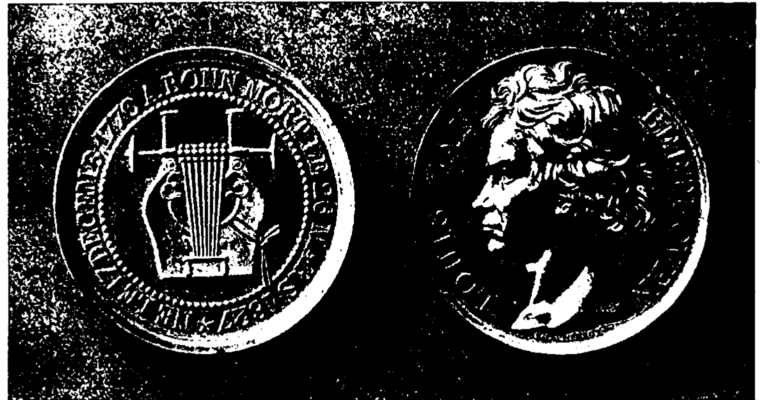
Eine Hexenoper im Jahre 1927? — Der Betrachter, der das nicht eben glückliche Buch von Georg *Schaumberg* liest, fragt sich erstaunt, was einen modernen Komponisten wohl zur Vertonung dieser Geschichte aus dem finstersten Mittelalter gereizt hat. Und die musikalische Antwort, die ihm die Uraufführung erteilt, ist nicht gerade befriedigend.

Nikodemus ist ein Arzt, der seine kleinstädtischen Mitbürger am Ende des 16. Jahrhunderts aus ihrem stuhren Hexenglauben tatkräftig aufrüttelt. Sein Pflegekind Magdalena ist auf Grund der Intrige eines abgewiesenen Liebhabers von hämischen Richtern zum Tode auf dem Scheiterhaufen verdammt worden. Sie habe ihren Liebsten, Johannes, den Sohn eines vornehmen Bürgers, „verzaubert". Es kommt schließlich dank Nikodemus zur Befreiung des unschuldigen Mädchens und ihrer Freundin, die sich für sie opfern wollte. Volksszene, Revolte gegen die Obrigkeit und Schlußapotheose: Nikodemus betet mit der Menge einen Dank gen Himmel. Der lodernde Scheiterhaufen symbolisiert, daß die Nacht des Hexenwahns gewichen sei.

Diese Handlung, in der sehr viel geredet und sehr wenig gehandelt wird, wirkt vor allem undramatisch, weil der Librettist kein Menschengestalter ist. Theaterfiguren stehen vor uns, und niemals klopft unser Herz für sie. Wir betrachten sie so objektiv nüchtern wie nur möglich.

Auch der Komponist Hans Grimm (bisher bekannt als Schöpfer des Balletts „Der Zaubergeiger") hat nicht vermocht, aus den Schemen vollsaftige Menschen zu machen. Nikodemus, der wohl ein kleiner Hans Sachs werden sollte — der Vergleich mit den „Meistersingern" liegt sehr nahe —, ermangelt aller individuellen Züge. Es geht ihm nicht viel besser als all den Bürgern und Bürgerinnen, die in den Kostümen von Faust I oder von der Nürnberger Festwiese auftreten. Nur Magdalena, die liebende „Hexe", ist im ganzen etwas persönlicher musikalisch bedacht worden.

Die menschliche Stimme wurde bei Grimm so betont Orchesterinstrument, daß man wirklich sangbare Liedphrasen mit der Laterne suchen kann. Eines freilich fesselt an der Vertonung, nämlich die virtuose Behandlung des Richard-



Medaille auf Beethovens Tod von E. Gatteaux (1827)

Strauß-Orchesters, das der Komponist, der seinen Stil intensiv an Schreker fortgebildet hat, heute bereits mit nicht alltäglichem Können leuchten läßt. Wachsen ihm in Zukunft die musik*dramatischen* Schwingen, bekommt er demnächst ein besseres Buch in die Hand, dann wird von dem jungen Münchner Tondichter sicherlich bald mehr die Rede sein. Denn eine Talentprobe ist der „Nikodemus" auf alle Fälle.

Unter der ausgezeichneten musikalischen Leitung von Generalmusikdirektor Walter *Beck* ging die Oper, vom Oberspielleiter Alois Schultheiß inszeniert, über die Bühne des Magdeburger Stadttheaters. Ilse *Habicht* als Magdalena, Gertrud *Rünger* als Gertraude und Richard *Gäbler* als Nikodemus verhalfen als Sänger dem Komponisten zu einem herzlichen Achtungserfolge. Nennen wir das Ergebnis: ein Ermunterungsbeifall im besten Sinne des Wortes.

Dr. *Günther Schab.*

*

Umberto Giordano: „Das Mahl der Spötter"

Oper

Uraufführung in Osnabrück

Der heute bereits 60jährige, in Italien außergewöhnlich gefeierte Komponist ist konsequenter Anhänger des Verismus, und man muß schon das ganze italienische Theater und die Psychologie des italienischen Publikums kennen, um zu verstehen, daß gerade heute noch Giordano einer der Vielgenannten im italienischen Opernrepertoire ist. Er erstrebt unzweideutig die Art eines Puccini, dem er im Melodischen sehr verwandt ist. Jedoch besitzt er nicht das große internationale Format, um über die Grenzen seines Vaterlandes weiter hinaus bekannt werden zu können. Er, wie auch sein Textdichter Benelli, sind viel zu sehr Italiener, sind viel zu sehr im Italienischen verwurzelt, als daß sie in ihrer künstlerischen Sprache von uns verstanden werden könnten. Die Partitur weist einen

außergewöhnlichen Reichtum glutvoller Melodien auf und zeigt die Vollendung und weise Oekonomie des geklärten Meisters. Giordano kennt sein Theater, und mit unfehlbar treffendem Theaterinstinkt weiß er musikalisch stets die sichersten, aber doch nicht übertriebenen dramatischen Mittel zu wählen. Giordano ist unzweifelhaft eine außergewöhnlich starke Begabung, die aber doch nicht genügend streng selbstkritisch geschult zu sein scheint, und es ist schade, daß sich diese Begabung in so hohem Maße an einen vollkommen belanglosen Stoff verschwendet hat. Es dreht sich ewig um eine Kurtisane, um deren Besitz sich zwei Gegner mit den raffiniertesten und oft verbrecherischen Mitteln streiten. Und dieser Kampf nimmt dann das blutrünstig tragische Ende mit einem Brudermord und dem Wahnsinn des Mörders. Otto *Volkmann* hob mit sicherstem Klanginstinkt die reichen Schätze der Partitur zu leuchtender Kraft empor und B. *Miler* versuchte, in der vornehmen Haltung seiner Regie allzu stark an Wildwestfilm gemahnende Momente zu dämpfen. In den von glühender Leidenschaft erfüllten Bühnenbildern von Walter *Giskes* hob sich die Gestalt der bestrickend schönen und verführerischen Kurtisane von Lieselotte *Krumrey Topas* im großen Format gestaltet, zu herrlicher Leuchtkraft empor.

Hans Paul Passoth.

*

Gottfried Huppertz und seine Musik zu „Metropolis"

Von Dr. HERBERT BIEHLE

Der Film hat sich von seinen ersten Anfängen an zur Unterstützung und Begleitung der visuellen Vorgänge akustischer Eindrücke bedient in Form einer musikalischen Illustration. Das Material dazu boten bekannte Kompositionen namentlich leichteren Schlages, deren Zusammenstellung eigentlich nur die Hervorhebung wichtiger Vorgänge der Handlung und die rhythmische Betonung bei Tanzszenen ermöglichte. Man empfand diese Filmillustrationen als ein notwendiges Uebel, und es fehlte das Verständnis für die künstlerische Ausgestaltung des musikalischen Teiles.

Die jüngste Entwicklung der Filmkunst hat nun vor allem zwei neue Gesichtspunkte in den Vordergrund gerückt: einmal die psychologische Vertiefung und dann eine Technik, die sich mit dem photographierten Bild nicht mehr begnügt, sondern zur Bildkomposition gesteigert ist. Diese Verfeinerung hat nun auch die Filmmusik vor ein neues Problem gestellt und zur Schöpfung wirklicher Filmmusiken geführt, die nicht mehr Bearbeitern oder Kapellmeistern überlassen werden, sondern die produktive Kraft eines Komponisten erfordern. So entsteht jetzt die Musik bereits während der Aufnahmen. Sie kann zu einem selbständigen Kunstwerk gestaltet werden, wenn sie sich der Mittel einer hochentwickelten Kompositionstechnik bedient. Damit ist die Charakterisierung von Einzelheiten der Filmvorgänge, die thematische Arbeit durch Verwendung des Leitmotives ermöglicht, und ebenso sind die Ansprüche an die Ausführung gewachsen, indem die Zahl der Orchestermusiker die Stärke einer Opernbesetzung erreicht. Aber während der Komponist sein Werk nach musikalischen Gesetzen aufbaut und zugleich einem inneren schöpferischen Zwange unterworfen ist, bleibt die Filmmusik an die Meterlänge der einzelnen Szenen gebunden. So wird der Gedankenflug des Komponisten wie der Bildstreifen des Filmes beschnitten.

Das Verdienst, die sich für den Filmkomponisten ergebenden Schwierigkeiten richtig erkannt und zum ersten Male praktisch gelöst zu haben, gebührt Gottfried Huppertz, dessen Entdeckung für die Filmmusik Thea von Harbou zu danken ist. Huppertz' spezifische Begabung für diese Aufgaben vereint seltene Vorzüge aufs glücklichste: sein Kompositionsstil resultiert aus der Gestaltungskraft und dem Erfindungsreichtum einer Persönlichkeit, seine Musik ist scharf profiliert, in der Kontrastwirkung plastisch und zugleich eine bedeutende musikalische Leistung. Zudem schreibt er, der frühere Koburger Kammersänger und ausgezeichnete Darsteller, eine blühende Gesangskantilene.

Huppertz' erste Filmmusik, eine im Hinblick auf Richard Wagners Vorbild besonders gewagte Vertonung der Nibelungen, brachte einen vollen Erfolg und erregte berechtigtes Aufsehen. Was in Huppertz' Musik zum Nibelungen-Film noch im Keim schlummerte, das bringt jetzt die Riesenpartitur Metropolis (Op. 29) zur Entfaltung. Für die Vorgänge in Metropolis, der Weltstadt vom Jahre 2000, wird die musikalische Dissonanz zum tönenden Symbol. Vom unerbittlichen Rhythmus der Arbeit bis zum orgiastischen Jazztaumel türmt sich ein Meer von Dissonanzen. Aber aus verwirrendem Klangrausch leuchtet die breite Akkordik des Metropolis-Themas hervor. Die Grundidee, daß das Herz es ist, welches den Menschen von Metropolis fehlt, konnte keinen ergreifenderen musikalischen Ausdruck finden. So wird jeder, der Metropolis gesehen und gehört hat, freudig bekennen, daß hier zwischen Film und Musik eine bisher nicht gekannte Einheit geschaffen worden ist.

*

Puccini: „Turandot"

Erstaufführung am Hamburger Stadttheater am 6. Januar

Deutlich (und unzweifelhafter noch als in der Rheingold-Aufführung vor der Jahreswende) erwies jetzt Hamburgs Oper mit der Turandot, daß sie der Schwierigkeiten, die den Spielplan zu behindern drohten, Herr geworden ist. Dieser Puccini, unter *Sachses* Regie und mit den Bühnenbildern *Davidsons,* ein Phantasiegebilde von unerhörter Pracht, aufs feinste eingestellt auf die Wechselwirkung von Musik und Szene, mahnte an die Gaben aus Pollinis und Loewenfelds Zeiten. Durch die nunmehr endgültig gesicherte Ausnutzung der hydraulischen Bühnenanlage (um die es zu erbittertem Meinungsaustausch bis in die Bürgerschaftssitzung kam) ist die Verwandlungsfrage vollendet gelöst. Stimmliche Werte von hohem Rang sind für jede Spielgattung vorhanden. Alles in allem: unsere Oper ist reif zu einer musikalischen Großtat, zu all dem, dessen sie unter Mahler und Klemperer fähig war.

Puccinis Letztwerk, eine verwirrende Mischung von Edlem und Fragwürdigem, für unsere Zeit selbst der neuen Sachlichkeit zu sehr belastet mit gefühlsverletzenden Grellheiten, konnte diese Großtat noch nicht voll entzünden. Das Gozzimärchen ist stark ins Veristische erweitert, Tosca wittert hinein. Die ungemein treffsichere Sprache Puccinis muß mitreißen, besonders da sie bewundernswert Maß zu halten weiß. Die Rätselszene wirkt vermöge der musikalischen Kraft geradezu atemraubend. Hier zeigt sich Puccinis Gabe in einer letzten Steigerung. Aber wie ernüchternd wirkt wiederum etwa die grob versinnbildlichte Blutgier des Volkes in ihrer platten Klangfassung!! *Werner Wolff* am Pult. Ein starker Erfolg, trotz der Unausgeglichenheit des ganzen Werkes.

Weiß-Mann.

MUSIKBRIEFE

Aachen. Das erste städtische Konzert stand unter dem Zeichen der franziskanischen Feste. Hermann Wetzlers Orchesterlegende „Assisi" wurde zum ersten Male sehr erfolgreich aufgeführt. Unter des Komponisten Leitung wurde meisterlich gespielt. Alma Moodie führte uns mit dem Violinkonzert A dur von Mozart in das Reich ewiger Schönheit. Prof. Dr. Raabes Musikernatur erfüllte Brahms' erste Sinfonie mit Beethovenschem Geist. Im folgenden Konzert hielt Hermann Bischof (München) mit dem Orchesterwerk Introduktion und Rondo bei uns seinen Einzug. Der Komponist konnte sich selbst von der Wirkung der prickelnden, in Straußschem Fahrwasser schwimmenden Komposition überzeugen. Mitja Nikisch bändigte mit Löwenkraft das Hochpathetische in Brahms' d moll-Klavierkonzert. Schumanns Es dur-Sinfonie gab Prof. Dr. Raabe Gelegenheit zur romantischen Kleinkunstmalerei. Im dritten dieser Konzerte entfesselte die Wiederkehr von Haydns Schöpfung brausenden Beifallssturm. Der berühmte Aachener Gesangverein glänzte in alter Pracht und Herrlichkeit. Das folgende Konzert war ganz Beethoven geweiht, dessen neun Gipfel wir diesen Winter unter Prof. Dr. Raabes Führung ersteigen. Als Prolog zum Beethoven-Jubiläum erklang die Ouvertüre zur Weihe des Hauses — ein monumentales Eingangstor von majestätischer Pracht. Walter Gieseking bescherte uns im Es dur-Klavierkonzert einen „reinen Tag der Freude". In der Fünften erreichte das Orchester einen Höhepunkt unter Raabe, wie wir ihn noch nie erlebt haben. — Die am schwersten zugängliche Mahlersche Sinfonie, die „tragische" Sechste, gab Dr. Raabe zum ersten Male. Ueber die Aufführung des Riesenwerks durch unser Orchester kann nur im höchsten Superlativ geredet werden. Als erlösenden Aufschwung brachte uns an dem Abend die Neuheit von Ano Rentsch, „Ermunterung", für gemischten Chor und Orchester unter Anwesenheit des Komponisten Brahms' „Schicksalslied" beschloß den erlebnisreichen Abend. Helge Lindberg zeigte mit Arien von Bach und Händel im 6. Konzert sein enormes Gesangsvermögen. Die D dur-Suite von Bach ging dem Sänger voraus, es folgte Bruckners Siebente. Neben den hergebrachten Konzerten sind noch vier Sonderkonzerte in diesem Jubiläumswinter ganz Beethoven gewidmet. Die städtischen Kammermusiken brachten einen Brahms-Abend, der den Bogen spannte vom jungen Brahms mit dem a moll-Quartett zu seinem letzten Werk, dem Klarinettenquintett. Der a cappella-Chor des Städt. Gesangvereins ließ uns den Melodienzauber Brahmsscher unbegleiteter Chöre genießen. Das Rosé-Streichquartett erfreute die Zuhörer mit einem eindrucksvollen Beethoven-Abend. Maria Ivogün ließ als Zierkünstlerin in einem Abend die leichtere Muse leben. An künstlerischer Qualität stehen die Volkskonzerte den andern in nichts nach. Brahms' Zweite eröffnete hier den Reigen. Busonis D dur-Konzert gab unserem neuen Konzertmeister Otto Kleemann Gelegenheit, sein hohes Künstlertum zur Geltung zu bringen. Der „Sinfonische Prolog" des sächsischen Komponisten Johannes Schanze gelangte zur Erstaufführung. Es lebt sich in frischer Natürlichkeit aus. Von großem Reiz waren auch die „Fünf Melodien" für kleines Orchester von Hugo Kander. Altbewährtes und Neues mischte sich im zweiten Konzert zu gegensätzlicher Wirkung. Ernst Toch wandelt in seiner „Phantastischen Nachtmusik" Straußsche Pfade. Weniger durchschlagend waren die drei Lieder für Bariton mit Orchester von Albert Maria Herz, die ihre Uraufführung erlebten (Solist: Hermann Schey, Berlin). Regers Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven und Beethovens Zweite ergänzten das Programm. Wolfgang von Bartels stellte sich mit einer Suite für Flöte und Streichorchester vor. Für die lyrische Art des Hermann Götz hatte Heinz Müller (Krefeld) die weichen Hände. In der sechsten Sinfonie von Glazounow formte Prof. Dr. Raabe die Ecksätze recht wuchtig. Nach einem langweilig gearteten Thema, Veränderungen und Scherzo für großes Orchester" von August Scharrer war dagegen die „Musik für Geige und Orchester" des Rudi Stephan sehr zu loben. Im letzten Volks-Sinfoniekonzert kam die zweite Sinfonie von Franz Moser zur Uraufführung. Er geht als sangesseliger Wiener den Weg Brahms-Bruckner. Die Form ist meisterlich gefügt; Themengehalt und Verarbeitung, Orchesterpolyphonie und Orchesterklang verraten den Gestaltungskünstler. In Empfindung und Geschlossenheit sind die beiden ersten Sätze am bedeutendsten. Er streift das atonale Gebiet, ohne in der Behandlung der Dissonanz spröde zu sein. Dvoraks Cellokonzert wußte Konzertmeister Otto Bogner mit Wärme, edelstem Ton und glänzender Ueberlegenheit gefällig zu machen.

Andreas Schiffer.

*

Augsburg. (Oper.) Die bühnentechnische Neueinrichtung des hiesigen Stadttheaters und Verbesserung durch Rundhorizont und Beleuchtungsanlagen ist bisher gegen alle Erwartung auf die künstlerische Leistung fast ohne Einfluß geblieben. Ja, die Tätigkeit der Bühne, jedenfalls die Wirkung nach außen ist gegen die letzten Spielzeiten sogar merklich zurückgegangen. Der Spielplan treibt sich in erschöpfter Nervosität von einem Repertoirewerk zum anderen, um immer wieder die Resonanzlosigkeit im Publikum bestätigt zu finden. Statt sicheren Instinkt nach Neuem zu beweisen, hat sich sogar der Mut nach Neuem völlig verflüchtigt. Einzig „Die Macht des Schicksals", als Erstaufführung, ragt aus dem ermüdenden Gleichmaß der Spielgewohnheiten heraus, sogar in sehr guter Einstudierung. Daneben aber steht höchstens hin und wieder der Versuch einer Neugestaltung eines alten Werkes wie die Neuinszenierung des „Holländers" durch L. Sievert (Frankfurt) und des „Rheingolds" oder die Zinsausbeutung der Erfolge, zu denen sich das Theater unter dem Druck der Kritik in den letzten Spielzeiten hat verleiten lassen: so die Aufführung des „Figaro" und des „Freischütz". Das allgemeine Niveau ist kaum besser. Immer wieder sind es nur einzelne Leistungen, die fesseln, und trotz der lebhaften Bemühung des neuen Spielleiters Theodor Dörich nur selten die Gepflegtheit des Ensembles. Solche gute Leistungen sind zumeist Luis Odo Boeck, Valentin Haller, Eduard Kremer und Ludwig Epple zu danken. Sie verteilen sich auf den „Barbier von Sevilla", „Tiefland", „Evangelimann", „Postillon von Longjumeau", „Carmen" und „Troubadour", deren erste Aufführungen das überragende Gastspiel Maria Olscewskas auszeichnete. Der bühnentechnischen Neueinrichtung, die sich allerdings bisher nur in wenigen Vervollkommnungen des Bildmäßigen, aber auch in zahlreichen, recht störenden technischen Handhabungsmängeln auswirkte, eine innere Befruchtung des Theaters folgen zu lassen, ermöglicht die durch den Weggang des arbeitsamen Kapellmeisters Karl Tutein notwendig gewordene Neuverpflichtung eines Theaterkapellmeisters. Eugen Jochum vom Stadttheater Kiel erwies seine ausgezeichnete künstlerische Befähigung für die in Frage stehende Stelle in einem Gastdirigieren der „Verkauften Braut" mit außerordentlichem Erfolg. Trotzdem ihm die Kritik als Musiker mit Freuden begrüßen wird, muß aber doch von Seiten der Stadt eine öffentliche Behandlung der zahlreichen Bewerbungen gefordert werden, denn ihre Entscheidungen unter Ausschluß der Oeffentlichkeit haben dem hiesigen Musikleben nur traurige Erfahrungen gebracht. Und schließlich hat die Kritik im Interesse der Oeffentlichkeit nicht nur das Recht, sondern auch die Pflicht, sich in für das Theater und seine Zukunft so lebenswichtigen Beschlüssen Geltung zu verschaffen, um so mehr als die finanzielle Lage des Theaters keineswegs mehr ein Experiment erträgt.

Ludwig Unterholzner.

*

Bamberg. Noch nie herrschte im Musikleben unserer Stadt eine solch beängstigende Oede wie in den letzten Wochen des zu Ende gehenden Jahres. Hat doch kein einziger auswärtiger Künstler im letzten Vierteljahre auf eigenes Risiko den Weg zu uns gefunden! Auch die spärlichen Konzerte unserer alteingesessenen Musikinstitute konnten diese Lücke im Kulturleben unserer Stadt nur teilweise ausfüllen, so sehr Franz v. Vecsey im Musikverein die Freunde virtuoser Kunst im Verein mit dem gleichgestimmten, ausgezeichneten Pianisten G. Agosti auch begeistern konnte. Der Liederkranz brachte unter der bewährten Leitung Valentin Höllers das Oratorium „Franziskus" von Pater Hartmann zu gelungener Aufführung. Bei dem bewußten Verzicht auf alle Errungenschaften, die der moderne Oratorienstil in der nachwagnerischen Zeit sich zu eigen gemacht hat, wird aber auch dieses Werk, vom Komponisten selbst als „oratorio sacro" bezeichnet, mehr in der Kirche als im Konzertsaal zur Geltung kommen. Ein sehr erfreuliches Bild zeigte der abwechslungsreiche Spielplan unserer Oper. Hier herrschte reges Leben, allerdings manchmal mehr auf der Bühne als — im Zuschauerraum. Nach der erfolgreichen Erstaufführung der wiedererstandenen „Fatme" vermittelte die um 20 Jahre ältere Schwesteroper „Martha" einen interessanten Einblick in die Schaffensart Flotows, der sich offensichtlich bemüht, den Einfluß der französischen Oper abzustreifen. Eine sehr gute Wiedergabe erfuhr Halévys

„Jüdin", wobei Anna Schmidt und Ferdinand List unentschieden um die Palme des Erfolges rangen. Als wertvolles Festgeschenk wurde der dankbaren Theatergemeinde unter persönlicher Leitung der beiden Direktoren Fiala (Szenerie) und Heller (Musik) zum Weihnachtsfeste eine Neueinstudierung des „Tannhäuser" geboten, die unter Aufbietung aller künstlerischen Kräfte (verstärktes Orchester, neue Kostüme und Dekorationen) die darstellenden Solisten und den vergrößerten Chor zu relativen Höchstleistungen begeisterte und ohne Uebertreibung jeder Großstadtbühne zur Ehre gereicht hätte. Möge Bamberg noch rechtzeitig begreifen, was es an seiner Oper hat! *Franz Berthold.*

*

Berlin. Obgleich das Konzertleben mit Beginn des neuen Jahres merklich zurückgegangen ist, beansprucht eine Reihe größerer Veranstaltungen stärkstes Interesse. Zunächst die Berliner Erstaufführung von Honnegers „König David" mit dem Philharmonischen Orchester und dem Hochschulchor unter Leitung von Prof. Siegfried Ochs. Dieses groß angelegte Werk fesselt durch die Eigenart seines Stils, durch die Lebendigkeit seines oft treffend charakterisierenden Ausdrucks und virtuose Behandlung des Instrumentalkörpers, dem der Komponist namentlich im ersten Teil lebhafteste Farben abzugewinnen weiß. Um den ausgezeichneten Ludwig Wüllner gruppierten sich erstrangige Solokräfte, unter denen namentlich Berta de Vigier hervorzuheben ist. — Ein Ereignis von weittragender Bedeutung war das Jubiläum des Berliner Lehrergesangvereins anläßlich der Vierzigjahrfeier, an der die ganze Sängerschaft, die Behörden bis zum Reichspräsidenten interessiert waren. Der Festakt, der durch den Rundfunk verbreitet wurde, galt der Erinnerung an die sieben Grenzfahrten des „B. L.-G.-V." in die Abstimmungsgebiete zum Schutze des bedrohten Deutschtums. Das wertvolle Festkonzert enthielt u. a. die Uraufführung der fünf Gellert-Lieder von Beethoven in einer geschickten Bearbeitung für Männerchor von W. Moldenhauer, die den Reichtum choristischer Technik zur Erhöhung des Eindrucks ausnützte, ohne sich stilistisch über die Sphäre Beethovenscher Empfindungswelt pietätlos hinwegzusetzen. Schon jetzt beginnt der allgemeine musikalische „Sturmangriff" auf Beethoven. Neben einer Morgenfeier des Klingler-Quartetts, dem Vortrag sämtlicher Sonaten durch die Meisterhand Arthur Schnabels ist vor allem das Furtwängler-Konzert mit Werken Beethovens zu nennen, das unter Mitwirkung von Edwin Fischer einen Höhepunkt feinsinnigster Ausdruckskunst darstellte. In den Sinfoniekonzerten der Staatsoper läuft ein Zyklus sämtlicher Sinfonien Beethovens, wobei ein Vergleich zwischen Furtwängler und Erich Kleiber als Beethoven-Dirigent entschieden zu Ungunsten des Letztgenannten ausfallen muß. Die Durchführung des Programms zwang Kleiber dazu, Schönbergs sinfonische Dichtung „Pelleas und Melisande" ausgerechnet neben die Pastoralsinfonie zu stellen. Schönberg, der in diesem Werk in unnötiger Breite Wagnersches Epigonentum mit annehmbarer Originalität verknüpft, hatte am Tage vorher in der „Akademie der Künste" einen Vortrag über „Probleme der Harmonie" gehalten, der die Frage der Atonalität wissenschaftlich zu fundieren versuchte und der u. a. die tonale Musik in das Gebiet der Volksmusik verweisen wollte!! — Als Gastdirigent erschien Fritz Busch (Dresden) an der Spitze der Philharmoniker und widmete sich ausschließlich Brahms in der ihm eigenen Natürlichkeit und unaufdringlichen Meisterschaft. Unter den Veranstaltungen kammermusikalischer Art seien drei Kompositionsabende hervorgehoben: dem Andenken Xaver Scharwenkas galt die Initiative der gewissenhaften, künstlerisch hochbefähigten Pianistin Klara Krause, dem Jubilar Georg Schumann galt ein ausgezeichnetes Konzert des Berliner Tonkünstlervereins, Hans Bullerian brachte u. a. ein Klavierquintett zur Uraufführung, dessen glückliches Ringen nach eigener Ausdruckskraft zur Beachtung zwingt.

Dr. *Fritz Stege.*

*

Dresden. (Musikalische Uraufführungen.) Die Kammermusikvereinigung von Prof. Bärtich bot ein Streichquartett von Franz Schmidt (Wien). Neben griffigen und klanglichen Schwierigkeiten fiel der fugierte Scherzo-Satz als wertvoll und wirkungsstark auf, während das übrige recht gedankenblaß erscheint. — Im Tonkünstlerverein hörte man eine Rhapsodie-Sonate für Cello und Klavier von Lothar Windsperger (Mainz), die nur schwach zu fesseln vermochte, dagegen zeitigte das Klavierquintett des Russen Serge Tanejew weit stärkere Eindrücke, allerdings fielen Anlehnungen an Tschaikowsky. Einen vollen Erfolg errang jedoch ein Trio (Flöte, Violine und Bratsche) von dem Ungarn Alex Jemnitz, das von neuzeitlichem Sturm und Drang erfüllt ist. — Im Lehrergesangverein leitete Fritz Busch die Uraufführung einer Chorballade von Kurt Richter: „Pidder Lüng". Der Liliencronsche Text ist derb und grobkörnig und verleitet zum Ueberschreiten der Klanggrenzen in den Außenstimmen. Sonst ist die musikalische Diktion des Werkes sehr geschickt und abwechslungsreich, so daß ein schöner Erfolg zu verzeichnen war. — Der Madrigalchor (Leitung: Otto Winter) ersang mit Neuheiten von Erwin Lendvai, darunter die Frauenchöre „Jugend" und „Sils Maria", sowie gemischte Chöre von Paul Graener, großen Beifall, der besonders dem poetischen „Vorabendglück" galt. — Der Dresdner Orpheus (Chormeister: Siegmund Wittig) brachte eine stattliche Anzahl von Chören zur Uraufführung. Besonders fesselten die Neuheiten des Wiener Tondichters Dr. Karl Meyer-Frenner, den der Neue Leipziger Männergesangverein (Max Ludwig) bei seinem Gastkonzert am Tage der Befreiung Kölns in Dresden erfolgreich eingeführt hat. Die drei Chöre mit Hornquartett (Staatskapelle) wandeln keine ausgetretenen Geleise. Es geht zwar nicht ohne klangliche Härten ab, doch bleibt die musikalische Diktion in ihren Schritten und Sprüngen stets vornehm. Gleich das erste, „Die Arbeiter", zündete in seiner metallenen Klangschönheit. Auch „Auf dem See" (mit Soloquartett) ist äußerst stimmungsvoll, hingegen mutet „Im Wald" die instrumental gehaltene Stimmführung den Sängern oft Unerhörtes zu. Einige Lendvai-Chöre, gleichfalls in der Uraufführung, fanden nicht minder starken Beifall. *H. Pl.*

*

Freiburg i. Br. Von Braunfels' Vögeln wird nie eine starke Bühnenwirkung ausgehen. Dadurch war auch das Schicksal der hiesigen Aufführung bestimmt, obgleich sich Regisseur Schneider um die Inszenierung — die Kostüme waren vom Stuttgarter Landestheater geliehen — offenbar viel Mühe gegeben hatte und das Musikalische unter Lindemanns Leitung namentlich im Orchester sehr gut herauskam. Auch in der Neuheit des zweiten Sinfoniekonzerts können wir keinen entschiedenen Gewinn sehen: Jos. Meßner hat in seinem Chorwerk Op. 13 „Das Leben" zu einem überschwenglichen Text eine modern, aber im ganzen einförmig anmutende Musik geschrieben. Der Sterksche Frauenchor aus Basel, die Münchner Sopranistin Merz-Tunner, das hiesige Streichorchester mit Harfe und Klavier widmeten sich der schwierigen Ausführung mit großer Sorgfalt. Viel, leider zu vielerlei, bot das dritte Sinfoniekonzert: Prokofieffs Marsch aus der Oper „Die Liebe zu den drei Orangen" und sein dreisätziges Violinkonzert in D dur, dessen in manchem an Paganini erinnernde Tonsprache in A. Schmuller aus Amsterdam einen glänzenden Interpreten fand. Seine disziplinierte Virtuosität hatte Schmuller vorher an Mozarts Violinkonzert in D dur betätigt. Richard Strauß' Don Juan begann, Honeggers Pacific 231 schloß den Abend. Reiches Leben herrscht in Lindemanns Arbeitsgemeinschaft für Neue Musik. Das Mannheimer Pianistenpaar Weiller-Bruch spielte hier mit starkem Können Busonis geniale Fantasia contrapuntistica und Tochs lebensvolle „Phantastische Nachtmusik" Op. 27a, Lene Weiller-Bruch A. Habas zahme Sonate Op. 3. Von dem hervorragenden Wiener Streichquartett hörten wir in zwei Konzerten der Arbeitsgemeinschaft Werke von Casella, Toch, Milhaud, Jemnitz, Stravinsky und mit gewaltiger Kraft der Ausdeutung Regers Op. 109 und Schönbergs Streichquartett d moll. — Ein Schubert-Abend des Rosé-Quartetts, ein Klavierabend Lubka Kolessas, Gesänge a cappella und mit Klavierbegleitung (Maximilian Albrecht) des Berliner Vokalterzetts waren willkommene Gaben der Harmsschen Konzertdirektion, ebenso die Darbietungen des Würzburger Streichquartetts, wennschon Zilchers Marienlieder Op. 52 für eine hohe Singstimme (Frau Cahnbley-Hinken) mit Streichquartett zwar des Meisters geschmackvolle Melodik aufweisen, aber doch den Rahmen eines Zyklus nicht zu füllen vermögen. Dr. *Sexauer.*

*

Kaiserslautern. In den weiteren Abonnementskonzerten des Landessinfonieorchesters kamen die beiden Leiter der Staatlichen Akademie der Tonkunst in München, die Herren Prof. v. Hausegger und v. Waltershausen zu Wort. Hausegger war ein ganzer Abend gewidmet, der in seinem Verlaufe — Wieland der Schmied, drei Hymnen an die Nacht (Gottfr. Keller) und Natursinfonie — Zeugnis ablegte von dem hohen Ernst und echt deutschem Ethos dieses Meisters, der seine Werke selbst vorführte und herzlich gefeiert wurde. Unser ein-

heimischer lyrischer Bariton Wenzlawski bestand bei der Vorführung der drei Hymnen in Ehren. Waltershausen dirigierte seine Krippenmusik für Kammerorchester und obligates Cembalo (Li Stadelmann) und hatte großen Erfolg schon der ganz eigenartigen Besetzung und Färbung des Klangkörpers wegen. Am gleichen Abend durften wir aber das ausgezeichnete Orchester in zwei ganz grundverschiedenen Werken bewundern: in Mozarts Notturno, Serenade Nr. 8, für vier Orchester, K.-V. Nr. 286 und Bruckners IX. Sinfonie. Was Böhe hier wiedergab, bei Mozart feinste, durchsichtige Klarheit im Aufbau und Tongebung, bei Bruckner himmelstürmendes Ringen und beseligte Gottergebenheit, das läßt sich nicht mit Worten sagen. An Weihnachtskonzerten sind zu nennen: ein Weihnachtssingen des Stiftskirchenchors unter Wilhelm Martin, dann das Konzert des städtischen Orchesters unter Mitwirkung einer Klasse der städtischen Singschule (Leiter Rob. Klein), wobei Dr. Müller-Prem sehr gelungene Proben aus seinem Weihnachtsmärchen „Prinzessin Huschewind" gab und ein Solistenkonzert des Philharmonischen Vereins (Musikdirektor Pfeiffer). Der Musikverein unter Mattausch brachte in seinem ersten Konzert mit dem Leitgedanken „Das Meer", Ouvertüre und Arie „Die Frist ist um", aus dem Fliegenden Holländer und die schon etwas verblaßten „Seebilder" von Krug-Waldsee. Moderne Musik — leider nur von den Ausländern Strawinsky, Milhaud, Debussy, Prokofieff — hörten wir in vollendeter Darbietung durch den Berliner Pianisten Edward Weiß und gelegentlich des Gastspieles der vorzüglichen Tanzgruppe Kratina aus Wien. *Karl Wüst.*

*

München. Wenn auch nicht durchweg das Bedeutendste, so doch das Interessanteste an musikalischem Geschehen war in den kleineren Konzerten zu hören, deren Künstler zum Teil vor fast leeren Bänken spielen mußten. Zu den stärksten Eindrücken zähle ich die Erstaufführung des Rilkeschen „Marienlebens" in der Vertonung P. Hindemiths (Op. 27). Es sind in diesem Zyklus Stücke — ich nenne nur etwa die „Darstellung Mariä", „Vor der Passion", „Pieta", „Rast auf der Flucht" etc. —, vor deren intuitiver Größe und Wucht innerer wie äußerer Architektonik jede Frage nach der Berechtigung der atonalen oder sonst revolutionären Ausdrucksmittel einfach sinnlos wird. Die Wiedergabe des außerordentlich anspruchsvollen Werkes wurde geradezu meisterhaft bewältigt von der Züricher Sopranistin Klara Wirz und dem hiesigen Pianisten Herm. Reutter, von dem die Sängerin zuvor auch fünf russische Lieder erstaufführte, deren Erlebtheit und Eigenart (trotz einer gewissen inneren Verwandtschaft mit der Art Hindemiths) entschieden aufhorchen ließ. Weit weniger vermochte dies ein Opus „Variationen und Fuge" f moll für Flöte, Violine, Viola und Klavier, die der jugendliche Pianist H. Pauels neben bekannten Programmnummern zur Uraufführung brachte; seine Komposition wie sein Spiel verrieten weit mehr technische Veranlagung und Durchbildung als wirklich schöpferische, resp. nachschöpferische Kraft der Intuition. Ganz anders W. Kempff, der in seinen Abenden stets aus der Fülle des Geschauten schöpft und auch mit dem Vortrag zweier eigener, an sich keineswegs überwältigender Fantasien Op. 12 die Hörer ebenso wie mit der visionären Deutung von Brahms, Schumann und Reger (Bach-Variationen Op. 81) hinriß. — Neue Cembalo-Musik bot (neben Bachs alles überragendem Doppelkonzert in C) ein sehr respektabler Abend von Studierenden der Akademie, darunter E. Kreneks Konzertino für Flöte, Violine, Cembalo und Streichorchester (das unter A. Schmid-Lindners straffer Leitung stand), ein keineswegs durchgehend erfreuliches Werk der „Modernität um jeden Preis". Stark fesselte dagegen eine famose Cembalosonate von O. E. Crusius, die dem Wesen des Instrumentes vollkommen entspricht und in Anni Speckner eine Interpretin von geradezu verblüffenden Qualitäten gefunden hatte. — Der in starkem Aufstieg begriffene Pianist Dr. R. Götz wußte unter anderem besonders durch den wertvollen Zyklus deutscher Reigen und Romanzen von Jos. Haas Op. 51 und eine zwar radikal-gewaltsame, aber packende Tokkata Op. 2 von S. Prokofieff zu fesseln; und im Violinabend des virtuosen Z. Balokovic begegnete man einer entschieden rassigen Sonate b moll der Gräfin D. v. Pejacsevich († 1923). — Endlich sei — ohne mit dem Besprochenen eine auch nur annähernd vollständige Aufzählung aller guten und interessanten Leistungen anstreben zu wollen — noch der „moderne" Sonatenabend Herma Studenys (Violine) mit K. Elmendorff erwähnt, der allerdings mit Wolf-Ferraris Op. 10 und Straußens Jugendwerk, ja auch mit dem 1914 entstandenen Werk von Fr. Delius fast schon in die Modernität von gestern zurückgriff und die im Brennpunkt der Meinungskämpfe stehende Gegenwart nur mit Hindemiths frischer und so plastischer D dur-Sonate aus Op. 2, übrigens in guter Wiedergabe, vertrat. — Die offiziellen Sinfoniekonzerte begannen nach Weihnachten ohne Programmsensation unterm Zeichen Bruckners, dessen „Neunte" Hausegger im Konzertverein zu einem ganz gewaltigen Erlebnis gestaltete. Die „Fünfte" erfuhr mit ihrem pathetischen Schlußsatz durch Knappertsbusch in der ersten Akademie eine mehr äußerlich architektonische als aus dem Innersten kommende Aufführung, und auch an Mahlers „Vierter" vollzog der Dirigent vorher mehr ein glänzendes Meisterstück kristallklarer Partiturdarstellung als eine Wiedergeburt im Sinne des Komponisten. Dagegen bewies Furtwängler an der Zweiten von Brahms und Beethovens c moll-Sinfonie, daß virtuoses Dirigierenkönnen mit höchster Intensität des Nachschaffens wohl vereinbar ist, und holte Ungeahntes an Klang und Ausdruck aus dem Konzertvereinsorchester und den Werken heraus. — In einem Abend russischer Musik, den N. v. Leuchtenberg mit dem gleichen Orchester und entschieden gewachsenem Können (gegenüber dem Vorjahr) gab, gab es als hiesige Neuheiten eine ausgesprochen russisch melancholische sinfonische Dichtung „Fichte und Palme" (nach Heines Gedicht) von B. Kalinnikoff und zum Schlusse A. Scriabins Dritte Sinfonie (Le divine Poème), die den russischen Musiker und Mystiker schon entschieden auf dem Boden westeuropäischen Musikempfindens zeigt und uns heute bei aller Ursprünglichkeit des Erlebens vielleicht schon nicht mehr so anspricht, wie sie von ihrem Schöpfer gedacht war. Dr. *P.*

*

Wiesbaden. Große Dinge bereiten sich in unserem Staatstheaterbetrieb vor. An Stelle des Dr. Hagemann, der im ganzen wohl für das Schauspiel mehr übrig hatte als für die Oper, soll Paul Bekker aus Kassel treten, und Otto Klemperer wird nach Berlin übersiedeln. Klemperer war für Wiesbaden — wo er im Grunde nur als „Gastdirigent" tätig war — ein glänzender Luxus: auf die eigentliche Entwicklung, Stetigkeit und Förderung des Opernensembles hat er nicht viel Einfluß ausüben können. Er dirigierte in dieser Saison bisher zweimal die Straußsche „Elektra" — darin Edith Maerker mit der Titelpartie eine unvergeßliche Kunstleistung schuf — und einige Male „Fidelio", „Figaro" und „Don Juan". Zum Schluß des Jahres 1926 bekamen wir dann noch „Cardillac" zu hören: nach dem stürmischen Ovationsgetobe der Premiere flauten Besuch und Beifall schnell ab. Die Partitur in ihrer kammermusikalischen Arbeit hatte für die Musiker Interesse, das Publikum aber vermißte den dramatischen Einschlag und das Libretto war hier schon bekannt durch die Oper „Der Goldschmied von Toledo" von J. Offenbach (d. h. nach Offenbachschen Skizzen zusammengeflickt), deren Text sogar theatralisch wirksamer war als der von Hindemith vertonte. Unter Klemperers Direktion nahmen dagegen die Konzerte des Theaterorchesters einen gewissen Aufschwung und wurden „Mode" — wie alles Neue in Wiesbaden. Hier waren auch in der ersten Hälfte dieses Musikwinters bereits eine Reihe von Novitäten in vorzüglicher Ausführung zu verzeichnen; denn alles, was Klemperer anpackt, gewinnt Leben und Bedeutung: Honeggers „Pacific 231", die Tanzsuite von Stravinsky „La Cimarosina" (aus Cimarosas Themen oder freien Nachbildungen derselben ist diese hübsche, mozartesk empfundene modern ausstaffierte Suite von Malipiero zusammengestellt); ferner die neueste siebente Sinfonie von J. Sibelius — ihren schon bekannten Geschwistern an ernster Erfindung, Arbeit und Koloristik ähnlich —; eine „Militär-Sinfonietta" von A. Janacek mit etwas gar zu viel Signalweisen der Blechbläser belastet, und 3 Szenen aus Alban Bergs „Wozzeck", von Frau Klemperer mit durchdringender Musikalität gesungen. Diesen neuen Werken stellten sich bekannte Meisterwerke von Händel, Mozart, Mendelssohn, Schumann und Brahms (das Doppelkonzert für Violine und Cello, von den Konzertmeistern Peischer und Eichhorn gespielt) an die Seite. Die Hauptätigkeit in der Operndirektion war dem Kapellmeister Rother überlassen, der alle großen Opern von Mozart, Verdi, Weber, Nicolai usw. leitete, ebenso alle Wagner-Werke; und unter diesen noch zuletzt den „Siegfried" in neuer Einstudierung bescherte: musikalisch alles sehr gelungen; aber wie wenig werden jetzt Wagners szenische Vorschriften beachtet! Das ist doch sehr bedenklich. Die vielgepriesene, d. h. nicht vom Publikum, sondern von den durchaus auf Neues versessenen

Regisseuren gepriesene „moderne Stilbühne" sollte besser für die „modernen" Opern aufgespart bleiben: da sind die Dichter und Komponisten ja noch am Leben und können ihren Segen dazu geben. Aber Wagner —? Vom Staatstheater zum Kurhaus ist's nur ein Katzensprung. Im Kurhaus führt Karl Schuricht das Szepter und sein Orchester geht für ihn durchs Feuer und gewinnt immer noch an edler Klanglichkeit, rhythmischer Elastizität und musikalischer Gesichertheit. Neben Konzerten mit wertvollen Novitäten von Delius, Gräner, Georg Schumann usw. gab es Beethoven- und Brahms-Feste mit hervorragenden Solisten wie Edw. Fischer, Alma Moodie, Ad. Busch u. a. Auch Mad. Charles Cahier, Franz v. Vecsey, die Olzewska und andere „Sterne" ließen ihr Licht leuchten: sie fühlen sich unter Schurichts unfehlbar sicherer Führung immer gut aufgehoben. — Konzerte in kleinerem Rahmen finden im „Kasino" ihr Publikum. Hier bietet besonders der „Verein der Künstler und Kunstfreunde" stets vom Guten das Beste. Edith v. Voigtländer entzückte durch ihre vollendete Geigenkunst; das Prisca-Quartett durch temperamentvolles Zusammenspiel; und allgemeinen Enthusiasmus weckte das Wendling-Quartett. Ihm nach strebt unser Wiesbadener Peischer-Quartett, das eine Reihe von höchst anregsamen Kammermusikabenden veranstaltete. Zwei edle Polen — Raoul Koczalski und Cornel Czarniawski, Klaviervirtuosen ersten Ranges — spielten wie immer das Blaue vom Himmel herunter; zwei jung aufstrebende Wiesbadener Talente erregten Aufsehen: eine rheinische Nachtigall, Else Holzer, und die Pianistin Heida Hermanns. Der Wiesbadener Männergesangverein, von Kapellmeister Rother dirigiert, zeigte sich durch die sommerlichen Gastkonzerte der großen Wiener Männerchöre zu erhöhter Kunstbetätigung angespornt und hatte namhafte Erfolge zu verzeichnen. Und der Kirchengesangverein unter Organist Friedrich Petersen, einem gediegenen Bach-Kenner, brachte mit dem Weihnachtsoratorium von Bach das alte Jahr in feierlicher Weise zum Abschluß.

Prof. *Otto Dorn.*

*

Zürich. Noch im alten Jahr fand das erste Orchesterkonzert der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (Sektion Schweiz) statt. Sucht die neue Musik Wurzeln bloßzulegen, wenn sie zwei von fünf Programmnummern Verstorbenen widmet? Es ist verlockend, ein lange verkannt gebliebenes Genie wie Moussorgsky zum Vorläufer zu stempeln; aber die „Konzertfantasie" (!) „Eine Nacht auf dem kahlen Berge" ein echt russisch volkstümlicher Hexensabbat, gehört ganz gewiß nicht an den Anfang einer neuen Epoche. Anders steht es um Busoni als Gesamterscheinung. In seiner amüsanten Orchestersuite „Die Brautwahl" funkelt der ganze „skurrile" (und ein wenig geistreichelnde) Humor E. T. A. Hoffmanns. Busoni goß seine Bühnenmusik in Orchestersätze um; Albert Roussel (geb. 1869) rettet seine Musik zu „Le festin de l'araignée" (das „Fest der Spinne") als „symphonische Fragmente" unverändert von der Ballettbühne in den Konzertsaal. In diesen Tönen lebt und webt nicht etwa die Natur, sondern die Unnatur der alles vergröbernden Kulissenwelt. Wenn der von der Spinne „gequälte" Trikotschmetterling seine handfesten Orchesterschreie ausstößt, so frägt man sich, was solche Vorwürfe mit dem ernsten Streben der neuen Musik zu schaffen haben. Die eigentlich „Neuen" vertrat diesmal nur Arthur Honegger — leider nicht besonders glücklich. Im „Concertino" wetteifern Orchester und Piano in kurzatmigen Floskeln. Im „Prélude pour la Tempête" ist Shakespeare gerade recht als Vorwand für ein Ozeandonnerwetter, das weit mehr nach Theater als nach Drama schmeckt. — Einen Abend später lud der Häusermannsche Privatchor (Leitung Hermann Dubs) in die Fraumünsterkirche; das Programm brachte Werke von Heinrich Kaminski. Welch ein Gegensatz! Dort zerfahrene Unrast, hier Sammlung, dort bunt vermummte Nichtigkeit, hier in sich gekehrte, schlichte Wahrheit. „Der Mensch" heißt die bei dieser Gelegenheit uraufgeführte Motette für Altsolo und sechsstimmigen gemischten Chor a cappella (nach Texten von Matthias Claudius); der Mensch, nicht dieser oder jener, der sich so oder so gebärdet, sondern der Mensch, wie er in jeder nicht ganz verschütteten Seele lebt, ist Inhalt aller dieser Motetten und Choräle, aus welchen das Programm bestand. Hier ist tatsächlich, was Kaminski im Programmbuch als den letzten Sinn des Kunstwerks für den Hörer feststellt: der Anschluß an den Strom der Ewigkeit! Der kleine Chor erlesener Stimmen ist ein vollkommenes Instrument in der Hand seines Leiters. Ilona Durigo (Alt) und Ernst Isler (Choralsonate und Orgeltoccata) ergänzten den einzigartigen Abend. Ein Konzert des Gemischten Chors brachte als Hauptstück Mozarts c moll-Messe. Vor der Zwiespältigkeit dieses in manchen Partien mit unerhörter Ausdruckskraft in die Zukunft deutenden Werkes muß die konventionelle Behauptung verstummen, Mozart habe, trotz seines kurzen Daseins, den Höhepunkt der ihm möglichen Entwicklung erreicht! Die Abonnementskonzerte erreichten wiederum mit Mozart ihren Gipfel. Gieseking spielte das selten gehörte, entzückend instrumentierte Konzert in C dur. Auch das Orchester spielte auserlesen fein an diesem Abend, und zwar: das zweite Concerto grosso von Händel, einige „Nocturnes" von Debussy und mit Gieseking zusammen die für Impressionen etwas gar zu breit ausgesponnenen, wenn auch südlich reizvoll überglänzten „Nächte in den Gärten Spaniens" von M. de Falla. *Anna Roner.*

KLEINE MUSIKBERICHTE

Augsburg. Prof. Dr. Hans *Pfitzner* brachte unter seiner Gesamtleitung seine Neubearbeitung des *Marschner*schen „Vampyrs" am Augsburger Stadttheater zur Erstaufführung, die als ein musikalisches Ereignis gewertet werden muß. Inszenierung und Regie dagegen vermochten trotz sorgfältigster Bemühung die vielen dramatischen Schwächen des Werkes nicht zu verdecken, ja mitunter nicht einmal alle Wirkungsmöglichkeit auszubeuten, was freilich auch in den hiesigen Verhältnissen mitbegründet gewesen sein mag. Für die Titelrolle brachte Luis Odo *Boeck* ungewöhnliche Eignung mit. Der Publikumserfolg der Einstudierung gestaltete sich zu einer stürmischen Ovation für Prof. Dr. H. Pfitzner.

L. Unterholzner.

*

Halle a. d. S. In einem Konzert der sog. Berggesellschaft brachte der hiesige Musikschriftsteller und Komponist Dr. Hans Kleemann seine neue Klavier-Violinsonate in F dur Op. 21 zu erfolgreicher Uraufführung. Das dreisätzige Werk, in der Form ziemlich knapp gehalten, bringt im Gegen- und Nebeneinander der beiden Instrumente gewiß manche Klangwirkungen, manche melodischen Wendungen und harmonischen Reize, welche aufhorchen lassen. Aber leider ist die motivische Arbeit zu kurz fortgekommen, indem die Themen wie lose und unvermittelt aneinander gefügt erscheinen. Rein inhaltlich erweckt der in walkürenhafter Leidenschaft beginnende und im weiteren Verlauf musikalisch reich bedachte Schlußsatz das lebhafteste Interesse. Konzertmeister Arthur Bohnhardt und der Komponist setzten sich nach besten Kräften für das Opus ein. *P. Kl.*

*

Kiel. Im Rahmen eines Konzertes des Kieler Lehrergesangvereins gelangte unter Leitung des Komponisten „Ermunterung" (F. Hölderlin) für Altsolo (gesungen von Agnes Leydhecker) und Orchester von Otto Frickhoeffer zur Uraufführung. Das Werk deutet den Stimmungsgehalt des schwierigen Textes trefflich aus, wobei den Komponisten seine beachtlich hoch entwickelte Kunst der Instrumentierung wesentlich unterstützt.

*

Paderborn. Am 6. Febr. fand im Dom die Uraufführung von Musikdir. Otto *Siegls* (Paderborn) „Missa mysterium magnum" für a cappella-Chor statt. Das Werk, das sich gleichzeitig an die Vorbilder alter Kirchenmusik anlehnt und dabei von neuzeitlich-persönlicher Haltung ist, hinterließ nachhaltigen Eindruck.

BESPRECHUNGEN

(Das Verzeichnis der in den letzten Wochen eingelaufenen Neuerscheinungen befindet sich auf der dritten Umschlagseite.)

Bücher

Dr. Max Unger: Beethovens Handschrift. Verlag des Beethoven-Hauses, Bonn.

Diese gründliche Monographie hat nicht bloß Forschungs- und musikgeschichtlichen Wert, sondern muß auch das Interesse aller Beethoven-Verehrer, insbesondere aber der Graphologen unter ihnen, wecken.

*

J. A. Lux: Beethovens unsterbliche Geliebte. Verlag Richard Bong, Berlin W.

In der Sammlung „Romane berühmter Männer und Frauen" ist dieses Buch erschienen, das in dieser Zeit, da man sich

rüstet, den 100. Gedenktag des Todes Beethovens feierlich zu begehen, auf besonderes Interesse Anspruch hat und dank seiner ausgezeichneten literarischen Qualitäten auch verdient. Was von Erinnerungen an den großen Tonmeister vorhanden ist, hat der Autor ganz zwanglos in diesen spannenden und anschaulich geschriebenen „Herzensroman" hineingewoben; zugleich erhält der Leser ein ähnlich lebendiges Kulturbild vom alten Wien jener Zeit, wie in dem berühmten Buch von Bartsch („Schwammerl"-Schubert). Die Personen sind lebensecht und ohne Uebertreibung hingestellt und schöne Illustrationen zeigen uns die Hauptthelden und -Heldinnen des Buches. Die Streitfrage, wer die „unsterbliche Geliebte" gewesen sei, ob die Gräfin Guicciardi oder die Gräfin Therese Brunswick, entscheidet der Autor zugunsten der letzteren. Ob mit Recht oder Unrecht, das spielt für ein dichterisches Werk keine Rolle, wie wir dem Schriftsteller ja poetische Lizenz in Nebenfragen gestatten, wenn er nur in der Hauptsache geschichtliche Treue wahrt, und das tut der Autor hier. So haben wir ein dichterisch geschautes Lebensbild unseres größten deutschen Tonsetzers vor uns, das vor trockenen Abrissen und chronikartigen Beschreibungen viel voraus hat und sicher viele Leser finden wird. *C. Kn.*

*

H. Pestalozzi: Kehlkopfgymnastik. Der Weg zu einer schönen Stimme auf Grund eines Trainings der Stimmuskulatur. F. E. C. Leuckart, Leipzig 1925. 60 S.

Der Verfasser hat, angeregt durch die Ideen von Feuchtinger, Taussing und Armin, ein System von gymnastischen Uebungen der Kehlkopf- und Zungenmuskulatur ausgearbeitet, das davon ausgeht, daß das Versagen oder die Verzögerung der stimmlichen Ausbildung häufig von dem nicht genügenden Funktionieren einzelner Muskeln abhänge. Diese Muskelschwächen will er durch Spezialübungen beseitigen, die er an sich selbst und an Schülern erprobt hat. Da die grundlegende Beobachtung richtig ist und die Uebungen scharfsinnig erdacht sind, ist es empfehlenswert, sie praktisch selbst zu versuchen. Erst dann wird es möglich sein, ein Urteil über ihren Wert oder Unwert abzugeben.

*

H. Pestalozzi: Die deutsche Bühnensprache (Hochsprache) im Gesang. Ebenda. 1925. 60 S.

Eine Regelung der Bühnenaussprache im Gesang ist eine dringende Notwendigkeit, denn es herrscht hier ein wüstes Tohuwabohu. Was manche Bühnensänger sich an Sprachverzerrungen leisten, spottet jeglicher Kritik. Aber des Verfassers Versuch, einfach die Schauspiel-Sprechregeln (mit geringfügigen Modifikationen) auf den Gesang anzuwenden, ist für die Praxis nicht ausreichend und wird höchstens im rasch dahinfließenden Sakko-Rezitativ befriedigende Resultate ergeben. Die große Schwierigkeit, im breitströmenden, ariosen Gesang, zumal in Forte-Höhenlagen und bei gedehnten Zeitmaßen die Sprache so zu stilisieren, daß der Text möglichst natürlich und verständlich zur Geltung kommt, daß aber auch die Stimme (das „Legato"!) sich voll auswirken kann, ist vom Autor kaum angedeutet. Der Hinweis, daß „Schmerz" nicht zu „Schemerz" werden dürfe und daß man große Sänger beobachten solle, ist mehr als dürftig. Notwendig wäre hier eine genaue, kritische Würdigung der gesamten, von der Rich. Wagnerschen „Stilbildungsschule" an bis herauf zu modernen Gesangspädagogen wie Reinecke, Schiegg, R. Schwartz u. a. geleisteten Arbeit. Dafür könnten die allzu knapp gehaltenen und deshalb ziemlich wertlosen „gesangstechnischen Winke" ruhig in Wegfall kommen.

Musikalien

Joseph Wenz: Vokalstudien. Heft I (257 Einzelübungen und 10 Studien in Liedform) für Tenor. Ernst Bisping, Münster i. Westf. 1926. 42 S.

Die „Einzelübungen" sind kleine musikalische Motive oder Melodiebruchteile, die, mit geeigneten Textunterlagen versehen, Gelegenheit bieten, jegliche stimmtechnische Schwierigkeit zu überwinden bezw. als Vorstudium für Bühnengesänge dienen können. Auch die „Studien" sind sangbar und instruktiv. Wer also nicht befähigt ist, dergleichen nach Bedarf beim Unterricht selbst zu improvisieren, findet hier brauchbares Material in Fülle.

*

Zehn Lautenlieder. Ausgewählt aus der Preislieder-Sammlung der „Woche", „Im Volkston" und für die Laute bearbeitet von Olly Wirtz-Koost. August Scherl, G. m. b. H., Berlin 1926.

Zehn der hübschesten und wirklich volkstümlichen Lieder (von Eulenburg, Zumpe, Alw. Feist, Parlow u. a.) der bekannten, einst viel gesungenen Sammlung sind hier in geschickter Weise für Laute übertragen, so daß die Begleitung nicht allzu schwierig ist, gut klingt und das Wichtigste des Klavier-Originalsatzes wiedergibt. Für weniger gewandte Spieler gibt es zum Schlusse eine kurze „Erklärung ungewohnter und doch leichter Griffe". Das schmucke Heftchen wird sich sicher viel Freunde erwerben. *C. Br.*

*

Robert Kahn: Op. 78 (25 zweistimmige Kanons mit Klavier). Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Auf Op. 66 (24 leichte zweistimmige Kanons) folgen nun diese etwas komplizierteren Sachen, die immerhin nicht über Mittelschwierigkeit hinausgehen und im Schul- und Hausmusizieren viel Unterhaltung und aufrichtige Freude bringen können. Manche Nummern, so z. B. Nr. 18 und 23, sind außerordentlich fein empfunden. Die strenge Form des Kanons hat der ursprünglichen Erfindung nirgends Abbruch getan. *R. Gr.*

*

Francesca Dorner, Op. 3: Sonata romantica für Klavier. Verlag Raabe & Plothow, Berlin.

Neben gut logischen, teils schwungvollen, teils romantisch-weichen Gedanken alten Stils (2. und 3. Satz) findet sich im ersten und letzten Satz der Sonate viel Unlogisches oder wenigstens Problematisches, bei dem man nicht weiß, ist es Unvermögen und Unlogik oder Absichtlichkeit und Gesuchtheit. Jedenfalls spricht Klangsinn und Wärme des Empfindens aus dem mittelschweren, gemäßigt modernen, zwiespältigen Werk.

*

Emmerich Vidor, Op. 3: Rhapsodie. Verlag Raabe & Plothow, Berlin.

Ein rauschendes, klangprächtiges Stück, in der Art der Lisztschen Konzertetüden beginnend, pathetisch und durch Klanghäufungen à la Scott komplizierter geworden, als ursprünglich oder dem Kern nach angelegt. Ein Sturm- und Drangstück, ziemlich schwierig, aber von glänzender Konzertwirkung. S. 10 f. die typischen Debussy-Spielarten (Fünffingerfigur, teilweise in Ganztönen). *C. Kn.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Im Rahmen der Feierlichkeiten anläßlich der 100. Wiederkehr des Todestages *Beethovens* veranstaltet die Gemeinde *Wien* in den Räumen der Städt. Sammlungen eine Ausstellung. Um eine Wiederholung der im Jahre 1920 abgehaltenen Beethoven-Ausstellung zu vermeiden, wird diesmal Beethoven im Rahmen der Wiener Kultur seiner Zeit dargestellt werden.

— Das *Beethoven-Haus* in *Bonn* wird des hundertjährigen Todestages *Beethovens* am 26. März in der Weise gedenken, daß es an diesem Tage mittags eine interne Feier in des Meisters Geburtshaus veranstaltet. Die Hauptgedächtnisfeier in feierlicher Veranstaltung ist abends in der Beethoven-Halle. Nach einem poetischen Vorspruch von *Schmidtbonn* wird das *Klingler*-Quartett Beethovensche Werke vortragen. Dazwischen wird Geheimrat Prof. Dr. A. *Sandberger* (München) die Festrede halten.

— Anläßlich der Hundertfünfzigjahrfeier der Unabhängigkeit Nordamerikas schrieb die Stadt Philadelphia einen Preis für eine Oper seriösen Charakters aus. Die anonyme Bewerbung war für die Komponisten aller Nationen offen. Den Sieg trug der Wiener Karl *Sipek-Siebek*, derzeit Lehrer in Brunn am Gebirge, davon. Der Genannte, der sich schon wiederholt an Preisbewerbungen erfolgreich beteiligte, vermag auf eine Reihe ernster Werke der verschiedensten Gattungen zu verweisen. Der Schubert-Bund brachte einige seiner Chorwerke, darunter die preisgekrönte Kantate „Gewalt der Tonkunst", zur Aufführung.

— Die Leitung des *französischen Beethoven-Festes*, das im März in *Paris* stattfindet, ist dem bekannten französischen Dirigenten Pierre *Monteux* übertragen. Es sollen im Rahmen des Beethoven-Festes sämtliche Sinfonien, drei Klavierkonzerte und das Violinkonzert zur Aufführung gelangen. Die Missa solemnis in der Madelaine an Beethovens Sterbetag wird die Beethoven-Feier krönen.

— *Beethovens Leonoren-Ouvertüre II* wurde in der *neuen, von Beethoven überarbeiteten Fassung,* die kürzlich im Archiv von Breitkopf & Härtel wieder aufgefunden wurde, von Hermann *Scherchen* am 17. Januar in Leipzig zum ersten Male, ferner am 3. Februar in London aufgeführt. Wilhelm *Furtwängler* hat die Ouvertüre auf das Programm seiner Amerika-Tournee gesetzt. — Wilhelm *Lütge* hat über diese neu aufgefundene Fassung in „Der Bär" (Jahrbuch von Breitkopf & Härtel) und der Zeitschrift für Musikwissenschaft ausführlich berichtet und faßt das Resultat seiner Untersuchungen folgendermaßen zusammen: Die in der Breitkopfschen Abschrift — übrigens dieselbe, die Beethoven 1805 bei der Aufführung der Oper benutzte — erhaltene Fassung stellt die endgültige, von Beethoven sanktionierte Fassung der Ouvertüre dar, während die von Otto Jahn der Gesamtausgabe zugrunde gelegte Abschrift als eine ältere Fassung anzusehen ist. Als wichtigste Aenderungen gegenüber der bisher bekannten Fassung sind Kürzungen im Uebergang zum Allegro sowie zum Schlußpresto festzustellen, vor allem aber hat Beethoven die Wiederholung des Trompetensignals gestrichen, und zwar, wie Schindler berichtet, in seiner Gegenwart und mit der Begründung: „die Spannung, in die alles bei der Fanfare versetzt wird, das Fragen nach dem, was vorgefallen, wie es die Hörner allein andeuten, darf nur einmal vorkommen, da die Zuhörer durch das plötzliche Eintreten des Adagio-Dreivierteltakt ohnehin noch in dieser Spannung gehalten werden", eine Erklärung, die absolut einleuchtend und vom dramatischen Standpunkt aus völlig richtig ist.

— In *Hamburg* findet vom 2.—5. März ein erster *Farbe-Ton-Kongreß* statt. Zur Behandlung kommen die wissenschaftlichen und künstlerischen Fragen der Beziehungen zwischen Ton und Farbe. Daneben geht eine Ausstellung von Bildern, Skizzen, Plastiken usw. einher, die sich auf „Farbenhören" beziehen.

— Für die *Würzburger* Oper wurden zur Uraufführung angenommen „Der Schneevogel" von *Steans* und „Bettleroper" von John *Gay*.

— Reichspräsident *v. Hindenburg* hat das Protektorat für das in *Bonn* im Mai dieses Jahres stattfindende *Deutsche Beethoven-Fest* übernommen.

— Im Rahmen des *V. Festes* der *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik* in *Frankfurt* a. M. werden zwei Orchesterkonzerte, drei Kammermusikkonzerte, sowie ein Chorkonzert stattfinden. Das Frankfurter Opernhaus wird als Festaufführung „Doktor Faust" von *Busoni* bringen. Zur Aufführung gelangen Emil *Axman* (Tschechoslowakei): Sinfonie Nr. 1, Bela *Bartok* (Ungarn): Klavierkonzert, Konrad *Beck* (Schweiz): Streichquartett Nr. 3, Jörgen *Bentzon* (Dänemark): Sonate für Flöte, Klarinette und Fagott, Alban *Berg* (Oesterreich): Kammerkonzert für Klavier und Geige mit 13 Bläsern, Mario *Castelnuovo Tedesco* (Italien): „Der Tanz von König David" für Klavier, Aaron *Copland* (Amerika): Theatermusik für Kammerorchester, Claude *Deloincouve* (Frankreich): „L'affronde à Siva", choreograph. Poem, Bernard van *Dieren* (England): Streichquartett Nr. 4, Henry F. *Gilbert* (Amerika): „The dance in Place Congo", sinf. Dichtung, Joseph Math. *Hauer* (Oesterreich): Siebente Suite, Leos *Janacek* (Tschechoslowakei): Konzertino für Klavier, 2 Violinen, Viola, Klarinette, Horn und Fagott, Alexander *Jemnitz* (Ungarn): Sonate für Violine und Klavier Op. 22, A. *Mossolow* (Rußland): Streichquartett Nr. 1, Carl *Nielsen* (Dänemark): Sinfonie Nr. 5, Raymond *Petit* (Frankreich): „Sonnengesang des hl. Franziskus von Assisi" für Sopran und Orchester, Willem *Pijper* (Holl.): Sonate für Flöte und Klavier, Bozidar *Sirola* (Jugoslavien): „Leben und Werke der Heiligen Cyrillus und Methodius" für a cappella-Chor, Ernst *Toch* (Deutschland): Klavierkonzert, Joaquin *Turina* (Spanien): Klaviertrio, Vladimir *Vogel* (Deutschland): Streichquartett, W. G. *Whittaller* (England): 139. Psalm für unbegleiteten Chor.

— Richard *Strauß* beschäftigt sich zurzeit mit der Komposition eines neuen Balletts, zu dem ihm Ballettmeister Heinr. Kröller das Buch geschrieben hat. Das Werk soll gleich nach der Vollendung der „Aegyptischen Helena" in Angriff genommen werden.

— Die Uraufführung von Paul *Graeners* zweiaktiger Oper „Hanneles Himmelfahrt", Dichtung von Gerhart Hauptmann, fand am 17. Februar in der *Dresdner Staatsoper* statt.

— Im Teatro del Liceo in *Barcelona* gelangte dieser Tage vor ausverkauftem Haus unter musikalischer Leitung von Prof. Max v. *Schillings* und Inszenierung von Leopold Sachse (Hamburg) *Wagners* „Walküre" in Anwesenheit führender Persönlichkeiten auf dem Gebiete der Kunst und Wissenschaft unter stürmischem Beifall zur Aufführung.

— Hermann *Scherchen* brachte am 11. Februar in *Berlin* mit dem Philharmonischen Orchester das selten gespielte, große Orchesterwerk „Sinfonietta" von Max *Reger* zur Aufführung.

— Die bekannte Wiener Kammersängerin Selma *Kurz* wird in den Ruhestand treten, aber der Wiener Staatsoper jährlich durch 3—4 Monate zur Verfügung stehen.

— Die neu gegründete internationale *Zentralstelle für Musikerberufe* in Wien hat Universitätsprofessor Dr. Hans *Sperl* zum Vorsitzenden und Rektor der Hochschule für Musik, *Marx*, sowie Hofrat Dr. Karl *Kobald* zu Stellvertretern ernannt.

— In der *Arena* von *Verona* finden auch im kommenden Sommer Opernfestspiele im Freien statt. Man hat diesmal die „Vestalin" von *Spontini* und „Aida" von *Verdi* gewählt. Die künstlerische Gesamtleitung ist dem Tenor *Zenatello* anvertraut worden.

— Am *Dessauer Friedrichtheater* ist von vielen Bewerbern der 1. Kapellmeister des Wiesbadener Staatstheaters, Arthur *Rother*, zum Generalmusikdirektor gewählt worden.

— Hermann *Suters* Violinkonzert in A dur (Op. 23) wurde erstmalig in Deutschland von Prof. Robert *Reitz* im Sinfoniekonzert in Weimar mit großem Erfolg am 21. Januar gespielt.

— Max *Strub* brachte die Fantasie für Violine und Orchester von Josef *Suk* (N. Simrock) in Köln (Abendroth), Essen (Fiedler), Dortmund (Sieben) und Gotha (Trinius) zur erfolgreichen Erstaufführung.

— Generalmusikdirektor Karl Schuricht in Wiesbaden erwarb ein dreisätziges Werk des Mannheimer Komponisten Bernhard *Lobertz*, Symphonische Märchensuite, zur Uraufführung.

— Der Intendant des Mainzer Stadttheaters, *Islaub*, tritt nach 13jähriger Tätigkeit aus Gesundheitsrücksichten von seinem Posten zurück.

— In der musikalischen Leitung der Oper in *Bremen* tritt dadurch eine Aenderung ein, daß Generalmusikdirektor Manfred *Gurlitt* mit Schluß der Spielzeit ausscheidet; über den Nachfolger ist noch nichts Bestimmtes zu sagen.

UNTERRICHTSWESEN

— Als Leiter der Hochschule für Musik und darstellende Kunst wurde an Stelle des ausscheidenden Hofrat Franz *Schmid* der Professor dieser Anstalt Dr. Max *Springer* berufen.

— Prof. Anna *Bahr-Mildenburg*, bisher an der Akademie der Tonkunst in München, erhielt eine Berufung an die Hochschule für Musik nach Berlin.

— Philipp *Jarnach*, der bekannte, in Deutschland lebende Komponist spanischer Abkunft, wurde als Lehrer für Komposition und Theorie an die Kölner Hochschule für Musik berufen.

— Fritz *Wenneis*, dem bekannten Kunstharmoniumvirtuosen, wurde ein Lehrauftrag an der Hochschule für Musik in Berlin erteilt.

TODESNACHRICHTEN

— In Berlin starb am 27. Januar Prof. Theodor *Grawert* im Alter von 68 Jahren. Er war lange Jahre ausgezeichneter Leiter der Kapelle des 13. Inf.-Regts. in Münster, wurde 1906 I. Armeemusikinspizient und Lehrer an der Hochschule für Musik. Seine Ernennung zum Professor erfolgte 1910; 1924 trat er ins Privatleben zurück.

— Am 30. Januar starb in Berlin Prof. Friedrich E. *Koch*, 64 Jahre alt. Er begann seine Laufbahn als Violoncellist am Kgl. Hoforchester in Berlin, war lange Zeit Kurkapellmeister in Baden-Baden, kam dann als Gesanglehrer ans Lessing-Gymnasium in Berlin, wurde 1900 Professor, 1901 Mitglied der Akademie der Künste. 1917 wurde Prof. K. als Lehrer für Theorie und Komposition an die Hochschule für Musik berufen. Als Komponist trat er besonders durch seine Chorwerke „Tageszeiten" und „Sündflut", sowie durch eine Oper „Hügelmühle" hervor.

— In Mailand starb Nicolo *Paganini*, ein Urenkel des 1840 gestorbenen Virtuosen. Er hinterließ eine wertvolle Geige, die Paganini selbst noch gespielt, und einst im Glücksspiel als letzten Wertgegenstand verloren hatte, die ihm aber zurückgegeben wurde, worauf er das Unglücksinstrument nie mehr spielte. Der Urenkel Paganini hat sie jetzt dem Museum in Genua vermacht.

— Arturo *Vigna*, der bekannte italienische Operndirigent, ist in Mailand verstorben.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Die Münchener Neuesten Nachrichten brachten im Dezember 1925 den Abdruck einer im Traunsteiner Tagblatt angekündigten Theateraufführung in Palling (Pfarrdorf in Oberbayern), aus der unsere Leser mit Freude ersehen werden, wie weit ins Land der Name und Ruhm Beethovens gedrungen ist. Die Anzeige lautete so: Festspiel 1925 Palling, Festspiel 1925 im neuen Michlsaal „Leonore, das Weib des Gefangenen", Schauspiel in sechs Aufzügen. Das Stück wurde nach Beethovens 5. (!) Oper „Videlio" (!) für die Pallinger Bühne geschrieben. Erlebt also hier seine 1. Aufführung. Spieltage 29. November, 6. und 8. Dez. je nachmittags 2 Uhr, 30. Nov. abends 1/28 Uhr. 1. Platz nummeriert 1.50 Mk., 2. Platz 1.20 Mk. und 3. Platz 1 Mk. Der Besuch der 1. Aufführung ist zu empfehlen, da die letzten meistens überfüllt sind. Die Theaterleitung.

— Die *Dresdener Stadtverordneten* bewilligten 700 000 Mk. als städtischen Zuschuß zum Fehlbetrag der *Staatstheater,* also über 110 000 Mk. mehr als im Vorjahre. Der Gesamt-Fehlbetrag der Staatstheater beläuft sich für 1927 auf über 2 Millionen Mark.

— Die Stadtverordnetenversammlung *Frankfurt a. M.* erklärte sich mit der Uebernahme einer Garantie in Höhe von 250 000 Mk. für die Durchführung der musikalischen Veranstaltung in Frankfurt „Sommer der Musik" einverstanden.

— Das Physikalische Institut der *Londoner Universität* hat eine eigene Abteilung für das Studium der Akustik eingerichtet.

— Die *Musical Fund Society* in *Philadelphia* erließ ein Internationales Preisausschreiben für Kammermusikkompositionen. Die Preise betragen 5000, 3000 und 2000 Dollars. Zugelassen werden Werke für drei, vier, fünf oder sechs Instrumente. Verwendung von Singstimmen ist nicht gestattet. Die Bewerber können erklären, daß sie nur für den ersten Preis kandidieren. Partitur und Stimmen müssen miteingesandt werden. Die Einsendungen sind mit einem Kennwort zu versehen; der Name des Komponisten ist in versiegeltem Umschlag unter dem gleichen Kennwort beizufügen. Die Gesellschaft behält sich für die preisgekrönten Werke das Aufführungsrecht für die ersten drei Monate vor. Einsendungen müssen bis zum 31. Dezember 1927 an die Musical Fund Society, 407, Samson Street, Philadelphia-Pennsylvanien (U.S.A.) erfolgen.

— Heinrich *Schütz'* „Es erhub sich ein Streit", ein Werk für zwei fünfstimmige Chöre mit Begleitung von Instrumenten, das auf dem XIV. Deutschen Bach-Fest in Berlin aufgeführt wurde und ganz besonderen Beifall fand, wird demnächst in einer praktischen Ausgabe von Dr. Heinrich *Spitta* erscheinen.

— Der Stadthauptausschuß der Stadt *München* hat zur Durchführung des *XV. Deutschen Bach-Festes* einen Garantiefonds von 10 000 Mk. zur Verfügung gestellt.

* * *

Infolge der Zusammenfassung von Heft 11 und 12 und durch das ziemlich frühzeitige Erscheinen dieses Doppelhefts wird eine ungewohnt längere Pause entstehen, so daß Heft 13 erst Anfang April zur Ausgabe gelangt.

Bezugsbedingungen

Vierteljährlich 6 Hefte mit Musik- u. Kunstbeilagen RM. 4.—. Einzelheft RM. —.80. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und die Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag einschl. Versandgebühr im Inland RM. 4.50, nach dem Ausland RM. 5.—. Postscheck-Rechnung Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart Nr. 2417.

*

Anzeigen-Preise

Die viergespaltene Nonpareille-Zeile RM. —.50. 1/1 Seite RM. 170.—, 1/2 Seite RM. 90.—, 1/4 Seite RM. 47.50, 1/8 Seite RM. 25.—, 1/16 Seite RM. 14.—. Bei Wiederholungen Rabatt. Anzeigen-Annahme durch den Verlag

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H.
Berlin-Lichterfelde



Dr. Illo Peters
Beethovens Klaviermusik

140 Seiten — Preis M. 2.75 brosch., M. 4.- - gebunden

Inhalt: Der äußere Lebensgang — Einleitung
1. Klaviermusik: Sonaten, Variationen, Einzelstücke, vierhändige Werke. 2. Kammermusik: Duos, Trios, Quartette, Quintette. 3. Konzertmusik: Konzerte, Chorphantasie. 4. Lieder mit Klavierbegleitung. 5. Bearbeitungen und Klavierauszüge.

Südwestdeutscher Rundfunkdienst: Das Büchlein will Liebe und Teilnahme am Leben und Schaffen unseres größten Tondichters wecken und mehren. Peters versteht es, in knappen Darstellungen tief in den geistigen Inhalt der Tondichtungen für das Klavier einzudringen. Das Buch bildet in der Tat einen Wegweiser zu Beethoven.

Beethoven, Acht Lieder

für eine Singstimme, zur Laute gesetzt von
Hans Schmid-Kayser — M. 2.50
(Aus unserer Sammlung: Das Kunstlied [14 Hefte])

Zeitschrift für die Gitarre: Sehr zu begrüßen ist die neue Liedsammlung „Das Kunstlied", in denen Werke erster Meister in ansprechender Weise übertragen wurden. Es zeigt sich, daß diese Lieder turmhoch über dem Durchschnitt des Gitarrenliedes von heute stehen.

Zu Beethovenfeiern

Chorwerke für Frauen-, Männer- und gemischten Chor, Werke für Schul- und Kammerorchester.
steht unser Beethovenprospekt kostenlos zur Verfüg. — Ansichtssendungen

---

BEETHOVEN'S WERKE
in
Eulenburg's kleiner Partitur-Ausgabe

Fidelio. Mit allen 4 Ouv. . . .	M 10.—
Missa solemnis	„ 3.—
Violinkonzert	„ 1.50
Symphonien Nr. 1	„ 1.50
„ „ 2/8	à „ 2.—
„ „ 9	„ 4.—
Egmont-Musik	„ —.75
Tripelkonzert	„ 3.—
Violin-Romanzen	„ —.60
Klavierkonzert Nr. 1 u. 3 . .	à „ 2.—
„ „ 2	„ 1.50
„ „ 4/5 . . .	à „ 2.50
Ouverturen: Leonore I—III. Fidelio Geschöpfe des Prometheus. Coriolan. Egmont. Ruinen von Athen. Namensfeier. König Stephan. Weihe des Hauses	à M. 1.—
17 Streich-Quartette	à M. —.60 u. —.80

Ferner sind sämtliche Kammermusik-Werke erschienen. Verlangen Sie das Verzeichnis der Beethoven-Werke sowie der vollständigen Sammlung in Ihrer Musikalienhandlung oder direkt vom Verlag

Ernst Eulenburg, Leipzig C1



Zur 100. Wiederkehr von
Beethoven's Todestag
erschienen soeben zum ersten Male in dieser Vollständigkeit und Zusammenstellung (teilweise zum ersten Mal als Chor veröffentlicht):

BEETHOVEN
Männerchöre a cappella in einem Bande

Zentenar-Ausgabe
von
Joseph Haas

Gesang der Mönche — Bundeslied — Bitten
Die Ehre Gottes — Gottes Macht und Vorsehung
Opferlied — Hymne an die Nacht — Die Vesper
— Fahr wohl, du goldne Sonne. —
Partiturenband M. 3.— / Stimmen
(jeder Chor einzeln) je M. —.15 / —.25

Auch der kleinste Chor kann diese Werke ausführen. Sie dürfen im „Beethoven-Jahr" bei keiner Feier fehlen.

Verlangen Sie den Partiturenband zur Ansicht!



Verlangen Sie den Partiturenband zur Ansicht!

B. Schott's Söhne / Mainz-Leipzig

NEUE MUSIK-ZEITUNG
48. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1927 Heft 13

L. van Beethoven und unsere Zeit

Von Prof. Dr. KARL HASSE (Tübingen)

In diesen Monaten finden in Deutschland und in der ganzen Welt Beethoven-Aufführungen in gesteigerter Zahl statt. Die Zeitschriften bringen Aufsätze über Beethoven, Reden werden gehalten und Beethovens Bedeutung wird als überragende und unvergleichliche wieder gewürdigt.

Werden nicht aber viele diese Zentenarfeier von Beethovens Tode als eine Art Schlußfeier betrachten wollen, mit der noch ein letztes Mal Beethoven und der Macht, die er über ein Jahrhundert ausgeübt hat, gehuldigt wird? Und wird nicht in der Tat gerade jetzt gefragt werden müssen, ob in der Besinnung auf Beethoven anläßlich des 100. Todestages eine weiterwirkende Kraft sich auslösen kann? Ob Beethoven für die Zukunftsentwicklung der Musik noch etwas Wesentliches zu bedeuten haben wird? Denn daran zu zweifeln scheint Anlaß genug vorzuliegen angesichts so mancher Erscheinungen und Entwicklungen in Musik und Musikbetrachtung unserer Tage.

Zwar im Konzertleben dominiert heute Beethoven noch immer, vielleicht auch in der Hausmusik der Kreise, die der neueren Problematik noch ferner stehen und auf gute Tradition im Sinne der Vorkriegszeit halten. Und zweifellos ist der „letzte Beethoven" ein Gebiet, das auch heute noch Probleme bietet, wo doch in der Musik alles erlaubt ist und nichts rätselhaft zu sein scheint. Vielleicht auch manches vom „mittleren" Beethoven, wie insbesondere die Frage seiner Stellung zur Romantik[1].

Ist aber nicht Beethoven im Konzertleben schon längst allzusehr zur Gewohnheit, seine Musik zur „Repertoiremusik" geworden? Und gerade die Bemühungen von Dirigenten und Pianisten, Beethoven „auszulegen", ihm neue Seiten abzugewinnen, haben sie nicht dazu geführt, das Interesse vorwiegend auf Dirigenten und Pianisten zu lenken, wenn Beethoven gespielt wird, — auf die Stärke des ihnen eigenen Temperaments, mit dem sie Beethoven zur „Wirkung" bringen, auf die Besonderheit ihrer Auffassung, durch die sie interessieren? Und andererseits: der Konzertsaal als Stätte der Offenbarung einer Kunst, die höher hinauf führt „als alle Weisheit und Philosophie", — ist das nicht eine der Illusionen und Utopien des romantischen 19. Jahrhunderts, die heute der „neuen Sachlichkeit" weichen müssen, die erbarmungslos festzustellen hat, daß das 20. Jahrhundert *seinen Stil* suchen und finden müsse, und daß darin seine erste und letzte Weisheit zu beruhen habe. Dieser Stil aber ist dem Beethovens entgegengesetzt, daran scheint kein Zweifel herrschen zu können.

Man wird ferner fragen müssen, ob die immer deutlicher werdende Hinwendung unsrer Zeit zu wesentlich früherer Musik und ihre Versuche, an sie anzuknüpfen, um über eine innere Krise hinwegzukommen, nicht eine wenn auch vielleicht vorübergehende Abwendung von Beethoven notwendig mache. Ist es wahr, daß wir uns heute mit unserem ganzen Wesen der Musik einer „Barockzeit" genannten Epoche oder sogar der des späteren Mittelalters zuwenden, ja zuwenden müssen, um ein inneres, „wesentliches" Verhältnis zur Musik überhaupt zurückgewinnen zu können, so kann es wohl auch wahr sein, daß Beethoven uns, gerade bei so vielen äußeren „Erfolgen" im sicherlich oft ziemlich gedankenlosen und geschäftlich rechnenden oder geschäftig wichtig gemachten Konzertbetrieb, im Wege steht. Daß Beethoven mit der Form der heutigen Konzerte eng und organisch verbunden ist, nach der seine Werke doch verlangen und die sie geradezu hervorgerufen haben, deren ideelles Rückgrat die ganzen 100 Jahre hindurch seine Sinfonien und was davon ausging doch bildeten, darüber kann kein Zweifel sein. Freilich auch gerade Bruckner, der doch von fast allen, die heute mit den verschiedensten Begründungen den Erneuerungsbewegungen aller Art nahestehen, einmütig als möglicher Ausgangspunkt für solche gefeiert wird, bedarf mindestens in dem Maße und viel ausschließlicher wie Beethoven, des großen Konzertsaals, des großen Orchesters, des routinierten Dirigenten, des großen versammelten Publikums, um so zu wirken, wie er kann und muß.

Aber es scheint auch, als ob in den Stunden, in denen sie nicht zu Bach oder weiter zurück sich flüchtet, nicht nur Bruckner durch seine gesammelte

[1] Vergl. meine Abhandlung über „Beethoven und die Romantik" im Beethoven-Jahrbuch 1927 (hrsgeg. von A. Sandberger. Verlag von B. Filser, Augsburg).

Ausschließlichkeit der neuen Generation näher steht als Beethoven. Mozarts Lächeln unter Tränen, seine Dämonie in der Grazie, Haydns Naivität und nachtwandlerische Stilsicherheit, Schuberts gemütsdurchwärmte, in Klängen schwebende Hingegebenheit, Glucks stilisiertes Schönheitspathos, Händels reife Ueppigkeit und gestenlose, sichere Größe, ja vielleicht auch Philipp Emanuel Bachs mittelgroße Zwischenstellung zwischen empfindsamem Sturm und Drang und philiströsem Rationalismus, — alles dies scheint mit den Strebungen unserer Zeit näher verwandt zu sein, als der glühende, im nie erlahmenden Idealismus und stürmenden, trotzigen Vertrauen sich eine inkommensurable Welt des Höheren und Besseren aufbauende übermenschliche Heroismus Beethovens.

Vielleicht liegt das auch mit daran, daß dessen Darstellungsmittel so leicht durchschaubar scheinen. Sie haben wesentliche Züge mit den Ausdrucksmitteln des Rationalismus gemeinsam, weit mehr jedenfalls, als die Mozarts, ja sogar in gewissem Sinne als die Haydns, dessen unerklärbare Volkstümlichkeit viel zu echt ist, als daß er irgendwie dem Rationalismus zugeordnet zu werden in Gefahr kommen kann. Bei Beethoven ist sein *Wille* ein so hervorstechendes Gestaltungselement, daß die Mittel, durch die er sich ausdrückt, eine fast verstandesmäßige Bewußtheit ihrer Anwendung aufzuzeigen scheinen. Seine Melodien sind oft so gebaut, daß man an die Theorien der *Berliner Liederschule* erinnert werden kann. Ihre Volksmäßigkeit ist so zweifellos „unecht", daß z. B. die heutige Jugendbewegung, die eine Aesthetik des „echten" Volksliedes sich geschaffen hat, davor geradezu zurückschaudern muß. Der Schluß der Klavierfantasie mit Chor kann geradezu als Musterbeispiel einer solchen nach der neueren, in alter Musik ihre Normen suchenden Aesthetik zu bekämpfenden Melodiebildung gelten. Auch die Freudenmelodie aus der IX. Sinfonie dürfte einem Verdammungsurteil auf Grund der neueren „Melodielehren" nicht entgehen können. In sämtlichen Werken Beethovens dürfte sich überhaupt kaum eine einzige Melodie finden, die den Anforderungen ganz entspräche, die eine neuzeitliche Pädagogik schon den Schulkindern als Norm einprägen möchte. Beethovens Melodien haben tatsächlich in ihrer Linienstrebung kaum etwas aufzuweisen, das eine solche Melodielehre, die dem Bewegungsprinzip mit unmittelbarer, seelischer, ethisch verantwortlicher Daraufeinstellung beikommen will, als Ausdruck solchen seelischen Aufbauens nachweisen könnte.

Auch die Harmonik Beethovens ist durch lange Strecken seiner Musik so primitiv und kahl, daß aus ihr sich nichts vom seelischen Leben seiner Musik nachweisen läßt. Die einfachste Naturkadenzformel genügt ihm, um lange Sätze darüber zu entwerfen, endlose Wiederholungen der beiden Hauptakkorde dienen ihm oft dazu, um jene Ekstase zu erzeugen, die den Kapellmeistern heute herauszuholen und zu steigern obliegt. Dazu kommt eine harte und eckige Rhythmik und eine Instrumentation, der die Pracht, Weichheit und Fülle fehlt, die eine unbestechliche Klarheit aufweist und alles Uebergängige, Helldunkle, unbestimmt Umschmeichelnde vermeidet. Es sind lauter kalte Farben, ein Glitzern höchstens wie ein Sternenhimmel im Winter, nirgends ist eine wohlige Wärme.

Das alles mutet an wie altes Preußentum; mit Wien hat es nichts zu tun, kein südlicher Einschlag mildert die Konsequenz und Strenge. Unbarmherzig stechen die Trompeten ihre Dominant und Tonika ins Forte. Auch die Klangfarbenmischungen zwischen Holzbläsern und Hörnern sind von sozusagen unnahbarer Schönheit. Die tiefen vollen Klänge, die Beethoven manchmal den satter klingenden Lagen der Instrumente, so auch des Klaviers, abgewinnt, gestalten auch kein *Schwelgen*, so voll herber Hoheit sind sie. Selbst das Adagio der IX. Sinfonie, ein Wunder von Klangfarben, zeigt die strenge Keuschheit der Beethovenschen Instrumentation, die auch die Sexten- und Terzenklänge der Farbmischungen in einigen Partien der VII. Sinfonie nie bis zum *Klangschwelgerischen* erweichen läßt.

Die Schönheit des Klanges, die Beethoven am Dur-Dreiklang und an den einfachen Naturklangverbindungen auszukosten nicht müde wird, ist ihm ein wichtiges Mittel der Heraufführung in die höheren Gefilde der makellosen Lauterkeit, Klarheit und Wahrheit. Heute wird, eine Reaktion gegen die Klangpracht Wagners, darnach getrachtet, den Klang der Konstruktion, der Linienführung unterzuordnen, ihn als einen Faktor sekundärer Art aus dem Vordergrund des Interesses zu rücken, mindestens ihn so transparent erscheinen zu lassen, daß er sich nicht mehr aufdrängt. Dazu dient die Vermeidung der Naturkadenz und der akkordischen *Klangverschmelzung.* Beethoven wird von solchem Blickpunkt aus zum Wegbereiter, wenn nicht erstem Verwirklicher der Klangsehnsucht der Romantik. Erkennt heute jemand aber, daß Beethovens Klang sich der Funktion im Kunstwerk wie der tatsächlichen Erscheinung nach von der Klangseligkeit der Romantiker grundsätzlich entfernt hält, so beurteilt er ihn wieder als Rationalisten.

Und doch ist Beethoven, wie vom Romantiker, so noch viel, viel weiter vom Rationalisten entfernt. Man sucht heute, wo eine angebliche Neigung zur Mystik durch die im Grunde so rationalistische Aes-

thetik der objektiven, sich selbst genügenden, wenn auch den Kosmos abbilden sollenden Form immer wieder Lügen gestraft wird, in eben dieser Form des Kunstwerkes sein Ein und Alles. Man tut dies, um dem Suchen nach dem hinter der Form liegenden Inhalt oder der über der Form sich erhebenden Bedeutung des Kunstwerkes zu entgehen, da man fürchtet, dabei in die Fußstapfen der Romantik zu geraten, die den ausschlaggebenden Wert der Form für die Verwirklichung der künstlerischen Absicht zeitweise verkannte. Die leicht übersehbare Form Beethovens, dessen auf dem Grunde gleichförmig weitergeführter Achttaktigkeit ruhende einfache Metrik mit ebenso naturhaft einfacher Harmonik und Melodik vermählt ist, die dem analysierenden Blick als rationalistisches Erzeugnis scheinen kann, ist in ebenso rätselhafter, mystischer Weise wie sein scheinbar zu romantischer Selbstseligkeit neigender Klang Gefäß eines Inhaltes, der zu den Mitteln der Darstellung in gar keinem Verhältnis zu stehen scheint. Auch nicht in dem romantischen Verhältnis der Bedeutungshaftigkeit. Wir werden durch Beethovens Musik in eine Sphäre gehoben, die das Menschliche nicht verleugnet und das Göttliche nahe bringt. Wir erleben bei ihrem hingebenden Anhören etwas, das sich auf andere Art als durch eben diese Musik gar nicht erleben, auch nicht beschreiben läßt. Wie dies zu Stande kommt, läßt sich nicht sagen, das ist ein völliges Geheimnis. Umschreiben läßt sich manches scheinbar, auch kann auf einzelne Stellen hingewiesen werden, durch die das Unsagbare bis zur Körperhaftigkeit deutlich vor uns entsteht und Schauer der Ergriffenheit ob der Nähe überirdischer Schönheit in uns hervorruft. Das gleiche einfache Mittel von einem anderen angewandt, als von Beethoven, würde aber stets vollständig schal und jeden höheren Inhalts bar erscheinen. Dabei geht Beethoven hier und da in seinen Mitteln äußerlich gesehen in ein Extrem, so wenn er Singstimmen in ungewöhnliche Höhen führt, oder wenn kein Endenwollen der Wiederholungen einer einfachen Figur in metrisch einfachen Verhältnissen einem Taumel der Hingabe an primitiven Rhythmus zu entspringen scheint. Und doch herrscht überall, auch in Momenten der Ueberraschung durch kühne Plötzlichkeiten, höchste Besonnenheit. Die Wirkung entspricht vollkommen der Idee, kein Strich ist zu viel, die Idee ist nie in Gefahr, von den Mitteln erdrückt zu werden. Höchste Ekstase und Besessenheit wird vom Willen gebändigt, dem „Höheren", „Besseren", dem Idealen zu dienen, der Schönheit im überirdischen Sinne den Weg zu bereiten.

Zu solchem Dienst zwingt Beethoven auch die Mittel, die an sich der Virtuosität und äußeren Wirkung, der Ausnutzung des Materials zuzugehören scheinen. Auf dem Klavier sind das Tonleitern und Akkord-Passagen sowie Figurationen, die Elemente von beiden mischen, dazu Begleitfiguren aller Art. Im Orchester Crescendowirkungen „Mannheimer" Art, Tonrepetitionen, Begleitfiguren, Fülltöne. Würde man eine Aesthetik der Beethovenschen Tonsprache entwerfen, die sich nur auf das aufgewendete Material bezieht und das Geheimnis von dessen Erhöhung zum Darstellungsmittel höherer Ideen unberührt lassen, so würde man zur Feststellung gelangen, daß Beethoven die Mittel, die die rationalistische Zeit in ihrer Sucht nach dem Klaren und Faßbaren, durch Einfachheit und Allgemeinverständlichkeit das Gemüt in eine gewisse zustimmende Rührung Versetzenden ausgebildet hatte, äußerlich übernommen und äußerlich gesteigert habe.

Lange Zeit hat Beethoven als Umstürzler, Neuerer und Revolutionär gegolten. Die Zerreißung der Widmung der Eroika, die betonte Formlosigkeit im Verkehr mit Fürsten und einige andere Merkmale werden noch heute manchmal gern als Zeichen auch einer politischen Umsturzgesinnung oder wenigstens einer demokratischen Einstellung angeführt. Beethoven war aber kein Politiker; er stand den Dingen dieser Welt unpraktisch gegenüber, da er von Ideen des „Höheren" besessen war. Gerade auch da, wo er praktisch sein wollte, weil er sich dazu gezwungen sah. So hat man bei ihm Künstler und Mensch trennen wollen, gerade durch Anführung solcher Züge, die besonders deutlich zeigen, wie die innere Gebundenheit an seine künstlerische Sendung, die er im Sinne höchster Menschheitsverpflichtung auffaßte, ihn in irdischen Dingen hemmte. In einem neueren, sehr bekannten Buch über Beethoven ist die Schlauheit und Unbekümmertheit, mit der er die Verleger betrog, die Irreführung der Londoner Wohltäter, als habe er kein Vermögen, und einiges andere hervorgehoben als geradezu tröstliche Beispiele, daß Beethoven der Mensch sich in nichts von „uns" unterscheide. Der Aufbau seines künstlerischen Lebenswerkes ist dort möglichst vom menschlichen Charakter unabhängig dargestellt, ist hergeleitet aus dem Vorwalten aesthetischer Begriffe. Man sollte aber wohl besser aus dem künstlerischen Lebenswerk Beethovens den Menschen Beethoven erkennen lernen. Dann würde man auch darauf kommen, die Verhandlungen mit den Verlegern wie mit den Londoner Freunden und alles andere vom einzig möglichen Gesichtswinkel aus zu betrachten. Erhabene Posen waren Beethoven im Leben sicherlich fern, so fern wie sie trotz der übermenschlichen Erhabenheit seinen Werken sind. Schon die Geschichte seiner Erziehung des Neffen Karl

bietet Anhaltspunkte genug, Beethovens menschliche Größe in seiner ganzen undiplomatischen, hingebenden Art kennen zu lernen. Als Objekt einer Tragödie hat sich Beethoven nie gefühlt, auch Michelangelos erhabene Melancholie ist nicht Beethovens Sache gewesen, so ähnlich in manchem er jenem Vertreter übermenschlich-erhabener Proportionen ist. Beethovens Sache war die freudige Tat, das „Trotzdem", die unbeirrbare Tapferkeit bei aller Erkenntnis der tiefen Abgründe, bei aller Demut im Blicke nach oben „über die Sterne".

Beethoven wird noch immer gern als derjenige betrachtet, der die „Subjektivität" in die Musik eingeführt habe, der als erster die Bindungen der früheren Musik an objektive Mächte, seien es äußere, wie die Kirche oder die Gesellschaft, oder aesthetische, wie Formprinzipien oder Stilbindungen, gesprengt habe. Er habe den *revolutionären* Schritt unternommen, die Musik zur subjektiven Aussprache des individuellen Innenlebens zu machen. Bach und die vorbachischen Musiker werden demgegenüber als die Vertreter der unpersönlichen Musikart hingestellt. Das war noch vor einer Generation ein Bekenntnis zum engeren Zusammenhange mit Beethoven als mit der „vorklassischen" Musik. Heute dient diese Auffassungsart zur Begründung, von Beethoven als zur auflösenden Romantik gehörig sich abzuwenden. Man will das Ueberpersönliche, die unmittelbare Verbindung mit dem Kosmos des gesetzlichen Welt- und Kunstgeschehens. Dabei stellt man die Persönlichkeit des großen Meisters zurück, indem man ihn als bloßes Gefäß für die sich auslebenden Form- und Stilideen betrachtet. Dies gilt für „ethisch", da es zum „Wesentlichen" drängt, während es früher für aesthetisch galt, als man das Ethos nur in der Persönlichkeit finden wollte.

Nach dem Obengesagten kann die Gewohnheit, Beethoven als Vertreter, vollends als Erfinder der Subjektivität in der Musik zu betrachten[1], große Mißverständnisse herbeiführen. Zumal wenn man die Tonsprache als deklamatorischen Ausdruck persönlicher Art sich vorstellt, wird man bei Bach das persönliche Moment weit stärker und in jeder Melodielinie nachweisbar anzusehen haben. Beethovens Musik ist viel mehr Darstellung, — Darstellung einer erhabenen, von der gewöhnlichen losgelösten Welt. Wo spricht Beethoven seine irdischen Leiden aus, wo klagt er, wo spüren wir seinen unmittelbaren Sprechton? Wo er jubelt, stellt er den Jubel einer ganzen Welt dar, — seine Person verschwindet hinter dem Willen aufs Ganze. Selbst wo er spricht: „O Freunde, nicht diese Töne", wird sein Rezitativ zur darstellenden Koloratur. Und auch mit den vorhergehenden Orchesterrezitativen tritt er nicht aus der Sphäre des Erhabenen heraus. Schon die von ihm bevorzugte Sonatenform, die dieselbe ist wie die Sinfonieform, verbietet eine subjektive Aussprache, indem sie zwingt, mehrere Charaktere gegeneinander zu stellen. Beethoven als Meister der Durchführung ist insbesondere derjenige, der in der Sonatenform dramatische Entwicklungen zu gestalten versteht. Bach ist viel mehr subjektiver Lyriker, als Beethoven. Dessen Dramatik findet allerdings stets ihre Grenze in dem unverrückbaren Ethos der Beethovenschen Persönlichkeit. Er konnte nur das gestalten, was bis in die letzte Konsequenz hinein seinen sittlichen Tendenzen entsprach. Wie viele Opernstoffe hat er durchgesehen, ohne außer in dem einen, Fidelio, etwas zu finden, was er mit seinem Lebensblut durchdringen und so zur neuen Gestalt werden lassen konnte! Andererseits ist sein lyrisches Hauptwerk, der Liederzyklus an die ferne Geliebte, ein Problem auch für den ausführenden Sänger. Es fordert nicht nur Innigkeit der Versenkung, sondern auch gleichzeitig Kraft der Darstellung, wie nur irgend eine Opernszene.

Es sind aber nicht die vorgestellten Affekte der Rationalisten, die Beethoven zum Ausdruck, zur Darstellung bringt. Es findet bei ihm eine verantwortliche Durchdringung, eine Erhöhung der Empfindungen statt, wobei die musikalische Form mit ihrem Eigenleben wohl wesentlicher Faktor ist, aber die Affekte auch zugleich in jene Sphäre übermenschlicher Erhabenheit trägt. Händel war für Beethoven der größte Komponist, und er hat ein ähnliches darstellendes und emporhebendes Verhältnis zu den Empfindungen. Dem wesensfremderen Bach suchte sich Beethoven immer wieder zu nähern, nachdem er schon als Knabe das „Wohltemperierte Klavier" studiert hatte. Er suchte zur Bachschen Polyphonie vorzudringen und mit ihrer Hilfe in die Geheimnisse eines musikalischen Ausdrucksgebietes unbedingter und auf eigentümliche Weise gebundener und tiefgründiger Art. Da seine eigene Tonsprache aber in wesentlicher Beziehung nach ganz anderer Richtung sich ausgebildet hatte, entstand aus diesem Bestreben etwas Neues, durchaus Beethovensches. Die Musik des „letzten Beethoven" hat man abstrakt gefunden. Vielleicht kann man aber an ihr ein unmittelbareres Aussprechen, ein persönlicheres Heraustreten finden als an der früheren Musik Beethovens. Die letzten Klaviersonaten

---

[1] Schon E. Th. A. Hoffmann sagt, gerade wo er Beethoven als „Romantiker" behandelt: „Er trennt sein Ich von dem inneren Reich der Töne und gebietet darüber als unumschränkter Herr." Vergl. ferner das Bezügliche in meinen Büchern „J. S. Bach" (Velhagen & Klasing) und „Musikstil und Musikkultur" (Bärenreiter-Verlag Augsburg).

Beethovens, auch die IX. Sinfonie und Missa solemnis bieten heute dem allgemeineren Verständnis nicht mehr allzuviel unlösbare Rätsel. Die letzten Streichquartette freilich werden auch in der denkbar vollendetsten Darbietung noch nicht restlos klar selbst vor den heutigen Beethoven-Verständigsten liegen. Auch ihnen aber läßt sich nicht mit der Aesthetik beikommen, die heute als wegweisend nach vorwärts propagiert wird. Am nächsten wird man dem Verständnis wohl stets kommen, wenn man sich an dem Bilde der Beethovenschen Persönlichkeit orientiert, wie es die Betrachtung seiner gesamten Werke und der Entwicklungslinie, die sie zeigen, darbietet, wie auch das irdische Leben des großen Mannes, im Lichte seiner Werke gesehen, sie nicht anders erkennen läßt.

Sollen wir nun aus der Erkenntnis des neuzeitlichen Stilwillens, oder auch aus der Erkenntnis der Notwendigkeit einer strukturellen Aenderung unseres ganzen Musiklebens heraus das aufgeben, was Beethoven uns hinterlassen hat, sollen wir es wenigstens vielleicht dem breiten, Mißverständnisse aller Art nährenden Strome der Zeit zu entziehen trachten? Die Konsequenz einer gewissen Denkungsart, die heute verbreitet wird, würde das durchaus fordern. Es fragt sich aber eben nur, ob diese Denkungsart uns wirklich etwas verschaffen kann, was auch nur annähernd Ersatz bietet. Die Beschäftigung mit Bach freilich und was damit zusammenhängt, kann ein ganzes Menschenleben, ja eine ganze Generation vollauf ausfüllen, und sie könnte zweifellos manches Gute schaffen, wenn auch sie ohne Mißverständnisse heute möglich wäre, in einer Zeit, die zwar eine Sehnsucht hat zurück nach den gebundenen und allgemeinen Zuständen früherer Kulturperioden, die aber eine solche Wiederanknüpfung an Altes tun möchte ohne Rücksicht auf die inzwischen weitergegangene Entwicklung und die damit verknüpfte Tradition. Bachs Kultur aufnehmen bedingt nicht zuletzt Ehrfurcht vor der Tradition haben, sich bewußt sein, daß eine hohe Kultur nur gedeihen kann im Aufbauen auf eine lange stetige Entwicklung. Auch der angebliche Revolutionär Beethoven steht fest und sicher auf den Schultern seiner Vorgänger, er wäre der letzte gewesen, der einen gänzlichen Neuaufbau einer Kunst nach Abbrechen der Brücken, die nach rückwärts führen, für möglich gehalten hätte. Ehrfurcht vor den älteren Meistern war ihm selbstverständlich und Ausbildung von Form und Stil konnte er sich nur im Dienste einer höheren Idee denken, die dadurch immer reiner und klarer heraustreten konnte.

Können wir aber überhaupt Beethovens Musik, insbesondere auch die Persönlichkeit, die aus ihr spricht, heute entbehren? Mir scheint, weniger denn je, so wenig wir Tapferkeit und Wahrheitsmut entbehren können. Mit Ideen von bloßer stilistischer Entwicklung ist keiner Kunst weitergeholfen, die im Leben der Nation und der Menschheit als blutbildender, geiststärkender Faktor wirken soll. Ist die Bemühung um das Stilistische nicht ziemlich unwichtig schon deshalb, weil die Stilentwicklung offenbar ein Naturprozeß ist, der ohne willensmäßiges Zutun von selbst sich vollzieht? Wollte Beethoven einen neuen Stil schaffen? Wollte er nicht vielmehr das, was in ihm drängte, was ihn in Visionen umschwebte, was ihm keine Ruhe ließ, gestalten und offenbaren? Wir würden auch ein hohes nationales Gut aufgeben, wenn wir nicht fortfahren würden, Beethoven im Musikleben einen beherrschenden Platz zuzuweisen. Seine Musik gehört zu den nationalen deutschen Gütern, die in der ganzen Welt als solche betrachtet werden, und um derentwillen man den deutschen Einschlag in der Weltkultur für durchaus unentbehrlich hält.

Es darf nicht gefragt werden: Bach oder Beethoven? Es muß jederzeit betont werden, daß es heißen muß: Bach *und* Beethoven. Das sind zwei geistige Welten, die sich nicht ausschließen, sondern die sich ergänzen. Deutschland wäre kulturell verloren, wenn es die hohen Güter des 19. Jahrhunderts ganz austilgen würde, auch wenn es noch so intensiv dafür die älteren Perioden heranziehen würde. Vielleicht ist es die wichtigste Aufgabe der Zentenarfeiern, diesen Gedanken wieder allgemein zur Geltung zu bringen. Daneben gilt es aber heute noch und immer wieder, Beethoven nach Person und Werk in stets erneuerter Reinheit, Klarheit und Größe uns erstehen zu lassen.

Musikinstrumente auf Messen

Von Dr. HANS A. MARTENS

Der Zweck der Messen ist, Hersteller und Käufer auf der Grundlage des persönlichen Urteils der letzteren über die ausgestellten Erzeugnisse geschäftlich zusammenzubringen. Das persönliche Urteil versucht der Käufer durch Besichtigen und Probieren der Erzeugnisse zu gewinnen. Letzteres ist bei vielen Waren unerläßlich. Die Nahrungsmittelbranche ermöglicht Probieren in vollem Umfange, z. T. kostenlos: Tee- und Kaffeeräume, Schnapsprobierstuben und Würstelbuden fehlen auf

keiner Messe. Der Musikfreund muß sich diese Tatsachen vergegenwärtigen, um die veraltete Art, Musikinstrumente auszustellen, voll zu erkennen. Mir kam sie jedenfalls bei Durchmusterung der Leipziger Musikmesse im vergangenen Herbst voll zum Bewußtsein. Maschinenmusik, der die Berechtigung nicht ganz abgesprochen werden soll, kann man im bequemen Klubsessel mitanhören. Ein Klavier, ein Harmonium wird uns im Spiel durch den Vertreter vorgeführt, ja, wir dürfen diese Instrumente auch wohl selbst proben. Aber unnahbar blitzen uns aus Glasschränken die glänzende Mechanik der Holzblasinstrumente und das große und kleine Blech in strahlendem Messing und Silber an. Aber sie alle bleiben stumm. Es bedeutet schon sehr viel Entgegenkommen, wenn man einmal ein Blasinstrument prüfend selbst in der Hand halten darf, während der meist kaufmännische Vertreter einige Preise aus seiner Liste abliest und einige technische Angaben über „neueste" Verbesserungen der Mechanik macht. Ein Fachmann mit wirklichen Fachkenntnissen, der genauere Auskunft zu geben vermag, oder gar eine Flöte, eine Klarinette und ein Horn zu blasen oder eine Laute zu schlagen versteht, fehlt meistens. „Das würde ein Höllen-Charivari geben, wenn an jedem Messestand nach den Wünschen der Interessenten probegeblasen würde", wird man einwenden. Nur gemach. Es läßt sich wohl eine Lösung denken für die Forderung, Musikinstrumente auf Messen in ihrer Klangwirkung vorzuführen. Denn an dieser Forderung muß man — wie wir sehen werden — nicht nur aus geschäftlichen Rücksichten allein festhalten. Es ist der Ton, welcher die Musik macht. Es ist der Ton, der dem Instrument seinen Wert gibt. Zugegeben, daß äußerlich erkennbare, saubere Arbeit, durch Besichtigung prüfbar, eine Gewähr für leichte Ansprache und schönen Klang sein kann. Aber doch nur sein kann und nicht sein muß; denn die Blasinstrumente haben ihre Mucken. Auch die Streich- und Zupfinstrumente will der Käufer hören, bevor er sie kauft. Das Verlangen ist bei ihnen leicht zu erfüllen.

Vom rein musikalischen Standpunkt, der die Leser dieser Zeitschrift allein interessiert, müssen wir ebenfalls die Vorführung der Instrumente fordern. Denn wir sehen in der Musikmesse mehr als eine geschäftliche Veranstaltung. Wir halten sie für ein recht gutes Mittel, die Volks- und Hausmusik zu befruchten und zu beleben. Nicht nur Großeinkäufer besuchen die Messe, sondern ungezählte Tausende, denen sonst selten Gelegenheit gegeben ist, die Instrumente einzeln zu betrachten und zu hören, die ihnen kaum dem Namen nach bekannt sind, wenn sie ihnen im Orchester zu Gesicht kommen. Auf der Musikmesse bietet sich die Möglichkeit, die allgemeine Passivität weiter musikfreundlicher Kreise unseres Volkes, d. h. die bequeme Beschränkung auf das Anhören von Musik, zur Aktivität, d. h. zur Freude am Selbstmusikmachen anzuregen. Gibt man diese Möglichkeit und Notwendigkeit in heutiger Zeit zu, so muß es als eine Ehrenpflicht des Instrumentenbaues und der Messeleitungen bezeichnet werden, an dieser nicht unwichtigen Aufgabe praktisch mitzuarbeiten, indem sie die Klangschönheit aller, für die Hausmusik in Frage kommenden Instrumente auf eine aus allen Volksschichten sich zusammensetzende Zuhörerschaft wirken lassen. Wie ist das zu erreichen? In einem Saal werden zu bestimmten Zeiten, die in mannigfacher Weise (Tagesanschläge, Messeführer) dem Messebesucher bekanntgegeben werden können, von den ausstellenden Firmen kurze Vorträge mit anschließendem Musikvortrag gehalten. Der auf höchstens fünf Minuten zu bemessende Vortrag verbreitet sich über die Eigenart eines Instruments, seine Eignung für Hausmusik und Dilettantenorchester und den Preis. Der musikalischen Darbietung werden etwa zehn Minuten freigegeben. So können bei guter Organisation drei bis vier Instrumente in einer Stunde zu Worte kommen. Einfache Volksweisen, leichtverständliche und leicht spielbare gute Musik sind zu Gehör zu bringen. Das Virtuosentum schaltet hier völlig aus. Die Soloinstrumente werden mit und ohne Begleitung, wohl auch im Duo oder Trio erklingen können. Was wird der Erfolg dieser Veranstaltung sein? Ein großer Teil des Messepublikums einschließlich der Großeinkäufer des In- und Auslandes lernt die ganze Schönheit der Instrumente kennen, die z. T. in der Hausmusik gebräuchlich, z. T. arg in ihr vernachlässigt sind. Manch heimliche Liebe wird in den Herzen junger und alter Musikfreunde neu aufleben oder gar erst entzündet werden. Der Wunsch, ein Instrument zu erlernen oder ein vorhandenes durch ein besseres zu ersetzen, wird in manchem Musikfreund aufkeimen und früher oder später zur Tat werden: das vorgeführte Instrument klang schön, die Musikstücke schienen garnicht schwierig und waren doch gefällig und zierlich anzuhören: So bereitet sich, psychologisch leicht verständlich, das Erlernen und der Kauf eines Instrumentes vor. Und die Unwissenheit des Publikums auf dem Gebiete des Instrumentenbaues, in dem unser Vaterland eine führende Stellung einnimmt, und seine mangelhafte Kenntnis der Instrumentenbaufirmen werden geringer werden, was dem Ankauf eines Instruments nur zum Vorteil gereichen wird. Neben dieser Vorführung der ausgestellten Instru-

mente vor einem größeren Zuhörerkreis können kleine schallsichere Probierräume nicht entbehrt werden, in denen der Interessent die Instrumente ungestört und ohne Störung der anderen Messebesucher hören kann. Daß Blasinstrumente dabei nur von Firmenangestellten aus hygienischen Gründen gespielt werden dürfen, versteht sich von selbst.

Die hier entwickelte Art, Musikinstrumente auf Messen vorzuführen, stellt auch, geschäftlich gesehen, eine viel vornehmere und wirksamere Reklame dar wie die marktschreierischen Firmenfahnen und Plakate. Deshalb werden auch die in sie hineingesteckten Gelder gut angelegt sein, weil sie den Erfolg bringen werden.

Mögen die beteiligten Firmen, Messeleitungen und musikalischen Kreise, die an der Belebung echter Volks- und Hausmusik mitarbeiten, meine Vorschläge ernstlich erwägen und einen Weg finden, der ihre Finanzierung ermöglicht und die Umsetzung in die Tat schon bei der Frühjahrsmesse gestattet.

Zur Beseitigung eines unberechtigten Vorurteils

Stellungnahme zum Auswendig- und Nichtauswendigspiel des Solisten. Von EMILIE LUTZ (Leipzig)

Es drängt mich, längst gehegte Gedanken, die gewiß von manchen Lesern mit einigem Interesse aufgenommen werden dürften, in der Oeffentlichkeit einmal zur Sprache zu bringen. Nachfolgende Ausführungen sollen Verschiedenes von einem anderen als dem üblichen Standpunkt aus beleuchten.

Es ist glücklich so weit gekommen, daß ein Künstler (Solist) von vornherein mehr oder weniger mit einem gewissen Vorurteil des Publikums und vielleicht sogar der Herren Kritiker rechnen muß, wenn er sich die Noten aufs Pult legt. Die Unbefangenheit der Zuhörer ist durch diese „Tat" von Anfang an erschüttert. Hat sich doch die Meinung herausgebildet, es könne nur der „frei", soll heißen mit genialer Ungezwungenheit, ein Kunstwerk interpretieren, der es ohne Noten spielt. Daß das aber durchaus nicht unbedingt der Fall ist, haben wir immer wieder Gelegenheit zu konstatieren. Was nützen all die schönen Worte von Konzentration, Autosuggestion usw., deren Wert und Bedeutung aber deshalb nicht verkannt werden sollen, wenn das Gedächtnis, dieses geheimnisvolle Etwas, durch irgend welche dunklen, unergründlichen Vorkommnisse in der Ausübung seiner Funktion momentan versagt! Die Anstrengungen, sich bei einem „Herauskommen" wieder hineinzufinden, sind nicht immer von schnellem Erfolg gekrönt; peinvolle Minuten erleben dann sowohl das Publikum als auch der Auswendigspieler, dem ob der Irrungen und Wirrungen der Angst- resp. „Wut"-schweiß ausbricht. Weil nun der „Fluß" für den Gesamteindruck eines vorgetragenen Musikstückes ein wesentlicher Faktor ist, können Charakter und Stimmung eines Werkes und auch die Stimmung feinfühliger, musikverständiger Hörer durch das Fehlen desselben unter Umständen empfindlich leiden. Direkt tragisch kann es aber werden, wenn der Spieler die Fortsetzung von irgendeinem Punkte aus nicht einmal mehr im inneren Ohr hat, also auch das Klangbewußtsein plötzlich wie ausgelöscht ist; er kann da einfach nicht mehr weiter.

Solche Vorkommnisse nun mit der geistigen Potenz eines Spielers in Verbindung bringen zu wollen, wird ja wohl keinem Einsichtigen in den Sinn kommen, zumal die Tatsachen beweisen, daß größten Künstlern derartiges Malheur passiert ist. Da frage man sich nun, welches ist denn das größere Verbrechen für den Solisten: daß er die Noten vor sich hat oder er ein Kunstwerk beim Auswendigspielen auf die angeführte Art verhunzt? Denn eine Verhunzung wird es in den meisten Fällen bleiben — auch wenn das Unglück noch so geschickt und geistesgegenwärtig vertuscht wird —, wenn man sich überlegt, wie es einem während des Studiums nahe gelegt wurde, jedem Nötchen seine Bedeutung zu geben aus Respekt vor dem Kunstwerk; und was schon einem Schüler heilig sein soll, muß doch einem Künstler, auch dem größten, erst recht heilig sein! Daß außerdem auf Rechnung des Gedächtnisses gemogelt werden kann, soll ebenfalls nicht unerwähnt bleiben. Wer eben bei einer recht schweren Stelle das Risiko nicht übernehmen will, läßt den betreffenden Teil einfach aus, wenn nötig durch Erfindung eines geschickt verwendeten Ueberganges — der Solist kann ja so wunderschön denen, die es wirklich merkten, erzählen, „das Gedächtnis" habe ihm diesen Streich gespielt. Ich kann dies mit absoluter Sicherheit behaupten, da mir selbst solche Fälle bekannt sind.

Als geistig wertvoller darf im allgemeinen der Auswendigspieler ja nicht betrachtet werden, handelt es sich doch wie auf anderen Gebieten so auch hier um das Einpauken von etwas Gegebenem, wozu jeder normale Mensch mehr oder weniger fähig sein muß. Es geht ja letzten Endes nicht um das Behaltenkönnen an sich, sondern um jene fatalen, momentanen Aushakungen oder Verirrungen, die oft genug die gute



Verlag Mjomir Urbánek, Prag

Ottokar Ševčík

(Siehe unter Gedenktage S. 302)

Wirkung beeinträchtigt haben und gegen die niemand gefeit ist.

Es gibt nun sehr viele, die ja von Herzen gern von Noten spielen würden, aber bei denen es falscher Stolz nicht zuläßt, die Ausnahme von der Regel zu verkörpern. Das Auswendigspielen wird respektiert als ungeschriebenes Gesetz. Diesem Zustande sollte doch ein seliges Ende bereitet werden, damit jedem die Möglichkeit der freien Wahl zwischen Auswendig- und Nichtauswendigspielen geboten wird. Gerade die Musik ist ja vor allen anderen die Kunst, die sich an das Gemüts- und Seelenleben des Menschen richtet, womit doch das Auswendigspielen eigentlich ganz und gar nichts zu schaffen hat. Ich vertrete sogar die Meinung, daß mit der inneren Sicherheit, hervorgerufen durch das köstliche Gefühl der Geborgenheit angesichts der Gedächtnisstütze, eben der Noten, gegebenenfalls seelisch dem Hörer noch Wertvolleres vermittelt werden kann. Voraussetzung auch für ein Spielen von Noten bleibt selbstverständlich das Durchdrungensein vom geistigen und seelischen Gehalte eines Werkes. Der Vortragende muß es ebenfalls so in sich aufgenommen haben, daß er sagen kann, es lebt in ihm! Denn die Noten auf dem Pulte entheben niemand der Pflicht, es durch und durch studiert zu haben. Je größer das Verständnis und Einfühlungsvermögen eines Nachschaffenden sind, sowohl in bezug auf das Wesen eines Komponisten als Mensch und Künstler, als auch auf den Inhalt seiner Werke, mit um so stärkerem Erfolge wird er in der Lage sein, eine Komposition überzeugungsvoll zu gestalten. Das Gefühl des nur Notenabspielens darf ebensowenig beim Zuhörer aufkommen wie andererseits der Eindruck des nur Mechanischen vom Auswendigspieler, den man aber von diesem sehr oft erhält, trotz oder vielleicht gerade wegen des Auswendigspielens. Man sollte endgültig das unberechtigte Vorurteil gegen das Von-Noten-spielen fallen lassen und jedem Künstler die Freiheit schrankenlos einräumen, mit oder ohne Noten sein Bestes zu geben. Jedem Maler und Bildhauer stehen bei Schaffung eines Kunstwerkes die Art, es zu geben, frei (Modell oder nicht), und frei schaffen sollte in dieser Hinsicht auch der reproduzierende Musiker (Solist) dürfen, kommt es doch auch bei ihm nur auf das Ergebnis an. Sonderbarerweise verlangt man das Auswendigspielen nur vom Solisten, während man nichts dabei findet, daß Kammer- und Orchestermusik von Noten gespielt werden. Im übrigen würden wir uns eines ungemeinen Hochmuts schuldig machen, wollten wir annehmen, daß in früherer Zeit, als die Mode des Auswendigspielens noch nicht grassierte, nicht bereits in hochmeisterlicher Weise Kunstwerke, auch die größten und tiefsten, interpretiert wurden.

Die Parallele mit dem Schauspieler, „der doch



Marie Lipsius † (La Mara)

(Siehe unter Todesnachrichten S. 302)

auch nicht mit seiner Rolle in der Hand auf die Bühne käme", stimmt schon insofern nicht, als das Milieu doch ein gänzlich anderes ist. Seine Kunst ist ganz mit auf Handlung gestellt, so daß ein momentanes Versagen des Gedächtnisses bei einem intelligenten Künstler durch Gestikulation unter Umständen ganz ausgezeichnet überbrückt werden kann, ohne daß er sich an dem betreffenden Kunstwerk zu versündigen braucht — und dann darf man bei ihm nie den Satz vergessen: „Wenn die Not am größten, ist die Hilfe am nächsten," nämlich in Gestalt des Souffleurs. Darum würde eine Parallele viel eher auf Souffleur und Noten passen. Der Vollständigkeit halber soll auch noch der auswendig dirigierende Kapellmeister zum Vergleich herangezogen werden. Funktioniert bei ihm wirklich das Gedächtnis einmal nicht korrekt in der erwünschten Weise, so hört deshalb ein gut geschultes Künstlerorchester doch nicht mit Spielen auf und dem Dirigenten bleibt immer noch die äußere Geste des Taktschlagens. Außerdem kann er sicherlich überhaupt schwer herauskommen, da die Musik, die ja also nicht er auszuführen hat, sofort durch ihr Erklingen seinem Gedächtnis wieder den Weg weist. Ein Pianist z. B. vereinigt dagegen Dirigent und Orchester in seiner Person. Deshalb wird ein Aushaken bei einem solchen ungleich verhängnisvoller sein.

Zum Schluß möchte ich ein eigenes Erlebnis aus meiner Studienzeit erwähnen: In einem Vortragsabend des Konservatoriums hatte ich die Brahmsschen Variationen über ein eigenes Thema zu spielen, wie üblich, auswendig; als meine Nummer an die Reihe kam, merkte ich zu meinem Entsetzen, daß der Anfang mir entfallen war; mein Herz fing an rasend zu klopfen und ich befand mich in einer derartigen inneren Aufregung, daß ich einen Herzschlag befürchtete. Ich ging zwar mit äußerster Beherrschung an den Flügel, doch in dem Bewußtsein, vielleicht überhaupt nicht anfangen zu können, aber o Wunder, es gelang! Noch heute bekomme ich Herzklopfen, wenn ich mich in diese Situation zurückversetze und es erscheint mir direkt wie ein Verbrechen an der Gesundheit, derartige Angstzustände ohne Not erleben zu sollen nur, „weil heutzutage es Mode ist, ohne Noten zu musizieren". Man sollte doch endlich die einseitige Bevorzugung des Auswendigspielens fallen lassen und dafür die These aufstellen: Mit oder ohne Noten — frei wähle jeder Künstler.

Das akustische Problem im Berliner Planetarium

Von Dr. BENNO BARDI (Berlin)

Nicht viele deutsche Städte können sich rühmen, den „Himmel auf Erden" zu besitzen. Jetzt ist Berlin mit seinem neuerbauten großen Planetarium in diese glückliche Lage versetzt. Unbeschreiblich schön ist im völlig verdunkelten Raum des Planetariums (während es draußen in Strömen regnet) der Anblick des nächtlichen Himmels mit seinen blinkenden Sternen und seiner schimmernden Milchstraße. Die optische Täuschung ist so groß, daß man in den ersten Augenblicken Zeit und Ort völlig vergißt und erst durch die Stimme des erklärenden Direktors in die Wirklichkeit zurückversetzt wird. Allmählich kommt es dem Musiker dann zum Bewußtsein, daß es außer dem Optischen auch Akustisches zu bewundern gibt. Es ist nämlich beinahe wunderbar, daß die Stimme des Erklärenden in dem verhältnismäßig engen Raume überhaupt verständlich ist.

Denn der Raum ist ein Kuppelbau ohne Nischen, Vorhänge oder andere schalldämpfende Einrichtungen. Es müßte also zu einer starken Echobildung kommen, und bei der Rundung und geringen Entfernung der reflektierenden Wand und der Schnelligkeit der Fortpflanzung des Schalles müßten die Schallwellen mehrmals hintereinander, allerdings an Stärke immer abnehmend, um die Wand des Kuppelbaus herumlaufen und sich übereinanderlagern. Die Wirkung dieser Uebereinanderlagerung wäre eine doppelte Interferenz, eine zeitliche, da gesprochene Vokale eine nahezu gleiche Schwingungsdauer haben, und eine räumliche, da abwechselnd Schallwellen von fast gleicher Länge im geschlossenen Raume verstärkt oder vernichtet werden. Die Zwischenzeit zwischen der Urwelle und der zurückgeworfenen Welle würde also vom Hörer als störender Nachhall wahrgenommen werden.

Diese akustischen Naturgesetze wurden bei dem Bau des Berliner Planetariums von Anfang an berücksichtigt.

Ueber dem Unterbau wurden zwei übereinandergestellte Konstruktionen aus dünnem Eisen errichtet. Ueber der inneren eisernen Konstruktion wurde Leinewand gespannt. Die äußere Kuppel wurde aus einem eisernen Netzwerk gebildet, das sich wie ein Spinnennetz über den Unterbau wölbt. Gegen äußere atmosphärische Einflüsse wird sie durch eine sich nach oben verjüngende 6 mm dünne Betonschicht geschützt. Der Zwischenraum zwischen der inneren und der äußeren Eisenkonstruktion ist mit 500 Eisenblechtafeln von je 2 qm Größe ausgefüllt, die regellos angeordnet, die durch die innere Leinewandkuppel dringenden Schallwellen brechen. Denn jede Eisenblechplatte lenkt den Schall auseinander und diffudiert den Klang akustisch in alle möglichen Richtungen. Durch diese Anordnung ist bis auf geringe Fehlerquellen (etwa während feuchter Witterung) die gute Hörbarkeit im Berliner Planetarium gewährleistet.

*

Ein wertvoller Musikalienfund

In einem kleinen piemontesischen Orte ist ein für die Musikgeschichte außerordentlich wichtiger Fund gemacht worden. Es wurden dort nicht weniger als 97 Bände teils völlig unbekannter, teils äußerst selten gewordener musikalischer Manuskripte und Erstdrucke des XVIII. Jahrhunderts entdeckt, darunter 43 Bühnenwerke, 22 Chorwerke und ebensoviele Instrumentalkompositionen, 5 Oratorien und 5 theo-

retische Traktate. Die Bedeutung des Fundes wird durch die Tatsache erhärtet, daß die Sammlung allein 12 Opern des von J. S. *Bach* hochgeschätzten Antonio *Vivaldi* (1685 bis 1743) enthält, wovon 11 bisher nur dem Namen nach bekannt waren, ferner Konzerte, Arien, Kantaten und kirchliche Werke des gleichen Komponisten. Nicht minderes Interesse erwecken 2 unbekannte Opern des unglücklichen Sängers und Musikers Alessandro *Stradella* (1645—1678), von dem weiterhin Sinfonien, Serenaden und Arien vorliegen. Unter den Erstausgaben verdienen die Werke von *Gluck*, *Philidor* (1726—1795), *Pergolesi*, *Rameau*, Egidio *Duni*, J. L. *Laruette* (1731—1792) besondere Erwähnung, u. a. das zweiaktige Intermezzo „Nina und Lindor" (1768) von Duni, dem Mitbegründer der Opéra comique. Sehr wertvoll für den Musikhistoriker sind 8 Bände Intavolaturen für Laute und spanische Guitarre, Kanzonen und Madrigals des 16. Jahrhunderts sowie 8 alte Arien mit beziffertem Baß. Die wertvolle Sammlung ist für den italienischen Staat angekauft und der Nationalbibliothek in *Turin* überwiesen worden. Dr. *Fritz Rose*.

*

Hermann Unger: Der Zauberhandschuh

Märchenoper in 2 Aufzügen. Dichtung von GUSTAV HALM

Uraufführung am Stadttheater in München-Gladbach

In einer gehaltvollen Fülle und Qualität zu unübersehbarer Bedeutung gereift, erschien es notwendig und gerecht, des in Köln fruchtbar wirkenden Hermann Ungers Musikwerk einer umfassenden Betrachtung zu würdigen, wie ich es solcher Einsicht in seiner ersten Biographie für das Deutsche Musikjahrbuch, Essen 1926/27 unternahm. Bezüglich der absoluten Musik war mir durch das Vorliegende und Gehörte die Möglichkeit der Betrachtung und des Urteils gegeben. Fragmentarisch konnte das Kapitel *Der Musikdramatiker* nur die bevorstehenden Uraufführungen eines Märchenspiels „Der Zauberhandschuh" (M.-Gladbach) und einer großen Oper legendären Stoffes „Richmodis von Aducht" (Düsseldorf 1927) anzeigen und allenfalls auf die dahin führenden Entwicklungsstationen: ein dramatisches Frühwerk „Die Wiederkehr", zahlreiche Bühnenmusiken, Melodramen, auch dramatische Uebertragungen einer altitalienischen und der Coster-Novelle hinweisen. Doch ob seiner universellen, die Evolutionen seiner Zeit instinktiv aufspürenden und bewußt erfassenden Geistigkeit, dank seiner persönlichen Temperamentsanlage, seines vielfältigen Ausdrucksvermögens (vom lyrisch Versonnenen bis zum ekstatischen Pathos), erschien die Berufung Ungers zum Musikdrama offensichtlich. Ist nun nach diesem Erstling (dessen Buch des Musikers Vermögen nicht zur letzten Leistung zu entfesseln vermag, ihm nur begrenzte Aufgaben stellt) auch das *letzte* Urteil über den Musikdramatiker Unger zu sprechen nicht möglich (Richmodis bleibt abzuwarten), so doch ein *entscheidendes*; und das ist *positiv*! Die unkomplizierte volkstümliche Handlung stellt die in unverminderter Wirkung sich aufs neue behauptende Figur eines Schneiderleins, dem es gar zu sehr an Mut gebricht, auf die Bühne. Dieser fertigt einem Zauberer Gewand und erhält zum Lohne einen Handschuh, dem auf Wunsch wilde Tiere entfahren, Meister Zwirn zu schützen. Doch schon in seiner ersten Not ist des Aengstlichen Furcht wieder so groß, daß er unüberlegt gleich alle: Hund, Wolf, Löwe und Schlange entzaubert, die sich natürlich gemütlich nacheinander auffressen. Dieses unsentimental und in klaren Umrissen, freilich ohne besondere dramatische Spannung gezeichnete Geschehen erfährt durch die bei aller einsichtsvollen Einfachheit immer interessierende, warmblütige und lebendig pulsende Musik Ungers eine reizvolle Einkleidung; es erhält mehr als dies: Witz und dramatische Aktivität. Die Musik ist profileigen und wertbestimmend für das wirkungsvolle Ganze. Droht in den pantomimischen Episoden zuweilen ein Zuviel an musikalischer Ausspinnung, so tritt andererseits das Musikalische dramatisch beherrscht vor dem Fluß der Handlung zurück. Als Frucht dieser ersten Erfahrung scheint künftig ausgeglichenere dramatische Konzentration gewiß, die auch hier leicht durch einige kurze Striche sich ermöglichen läßt. Die rein musikalische Substanz erfüllte natürlich alle Erwartungen, zu welchen Ungers absolutes Musikwerk berechtigte. Aber auch der Musik*dramatiker* überzeugte durch die großgeschaute Anlage, die wirksamen Steigerungen und Abschlüsse, den rhythmischen Impuls, die melodische Frische und klangsinnliche Plastik seiner, die Simplizität der Fabel mit leiser, unaufdringlicher Groteske witzbelebenden Musik.

Die Uraufführung des anregend-unterhaltenden, durch die Musik reizvollen Werks wurde zu einem vollen Erfolg. Zumal die Darstellung, von ungewöhnlichem Schwung getragen, Musik und Märchen überzeugend in Klang und buntfrohe Szene übersetzte. Fr. *Zaun* verwaltete die Partitur mit Umsicht und Geschick, und in H. *Jürgens* köstlich fabulierende Bühnenbilder stellte H. *Schmid* ein phantasiebeschwingtes frisches Spiel. Der gewandte P. *Abeck* gab dem zitterndzagenden Schneiderlein quecksilbriges Leben. Gr. *Hofer* bemühte sich mit ihrer Tanzgruppe um treffende Ausdeutung des Pantomimischen; es hätte weniger an „bewegter Weltanschauung" und mehr an Spiel, Tanz und Witz sein dürfen. — Die allgemeine Wertschätzung Ungers versammelte einen ansehnlichen Kreis von Fachmusikern und Pressevertretern, so daß trotz großer Anteilnahme des Publikums auch äußerlich die Angelegenheit zu einer überörtlichen wurde. Man geizte nicht mit begeisterter Anerkennung und rief neben den Wirkenden auch Unger und seinen Librettisten oft auf die Bühne. *Walter Berten.*

*

Paul Gräner: Hanneles Himmelfahrt

Uraufführung in Breslau am 17. Februar

Im vierten, 1912 herausgekommenen Bande der Gesammelten Werke Gerhart Hauptmanns sind Hanneles Himmelfahrt, Die versunkene Glocke und Der arme Heinrich unter dem Titel „Märchendramen" vereinigt. Die Tragödie vom Glockengießer Heinrich ist von Zöllner und Ravel (La cloche engloutie) musikdramatisch behandelt worden. Pfitzner hat, ohne Anlehnung an Hauptmann, die Sage vom armen Heinrich zum Stoffe seiner ersten Oper gewählt, und mit *Paul Gräners* zweiaktiger Oper „Hanneles Himmelfahrt", die am 17. Februar in *Breslau und Dresden* uraufgeführt wurde, ist zum drittenmal ein Hauptmannscher Heinrich, nämlich der Dorflehrer Heinrich Gottwald, auf die Musikbühne gekommen. Die Frage, weshalb aus der großen Zahl der Werke Hauptmanns gerade diese drei Stoffe Opernhandlungen geworden sind, findet ihre Antwort darin, daß wir's mit Märchendramen zu tun haben. Die Musik verbindet sich nun eben einmal am besten mit allem, was märchenhaft und romantisch,

abstrakt und phantasievoll ist. Daran können auch unsere „Modernsten" mit ihrer albernen „neuen Sachlichkeit" nichts ändern. Wie sehr sich das Schauspiel „Hanneles Himmelfahrt" zur Verschwisterung mit der Musik eignet, das erkennt man schon daran, daß Hauptmanns Schwager Max Marschalk, der Berliner Kritiker, die Musik dazu geschrieben hat. Der Schritt zur „Veroperung" war also nicht mehr weit. Hanneles Fieberträume, ihre Visionen des offenen Himmels, seiner Engel und verklärten Menschen und ihre aus bunten, glänzenden Steinen der kindlichen Phantasie gebauten Luftschlösser — also musikalisch transzendentale Vorgänge — erleichterten dem Bearbeiter des Textes, *Georg Gräner*, die Herstellung des Opernbuches. Auf dessen Titelblatt und auf dem Umschlag des Klavierauszuges (im Verlage von *Bote und Bock* in Berlin) sieht man zwei Engel um das gute Kind Hannele schweben. Das ist ein Sinnbild dafür, daß dem Verfasser des mit Taktgefühl gearbeiteten Textbuches und dem Komponisten, seinem Vetter oder Bruder, das Legendarische und Visionäre die Hauptsache waren. Für manches kitschige, altkluge Wort Klein-Hanneles ist Hauptmann verantwortlich, aber nicht sein ihm oft ganz genau folgender Bearbeiter.

Die Stärke der Hauptmannschen „Traumdichtung" liegt nur in der Milieuschilderung, im Naturalismus der schlesischen Bauern- und Kleinbürgerschaft und in dem ergreifenden Gegensatze der poetischen Phantasmagorie zur Unbarmherzigkeit des prosaischen Alltags. Von der Realistik Hauptmanns hat G. Gräner nur wenige Sätze, bisweilen mit Andeutung der schlesischen Mundart des Originals, übrig gelassen. Der Naturalismus schien ihm wohl unmusikalisch und — der Wesensart des Komponisten nicht konform zu sein. Für das Getriebe in der Proletarier-Umwelt hätten Janacek und Mussorgskij Ausdrucksmittel von stärkerer Ueberzeugungskraft gefunden als Paul Gräner. Auch die tragischen Akzente der Todesbotschaft gehören nicht zu seiner Diktion. Durchaus kein Zeichen von musikalischer Ohnmacht ist die Tatsache, daß er den Vater Hanneles, den schuftigen Maurer Mattern, nur sprechen läßt. Er hat damit das Richtige getroffen; denn der Gesang würde den brutalen Trunkenbold idealisieren. Durch Matterns vulgäres Sprechen inmitten der Musik kommt die Erinnerung des Kindes an die rauhe und rohe Wirklichkeit zur Geltung; dadurch hebt sich der Vater als dräuendes Schreckgespenst von dem zarten Feenspuk ab. In seinem Elemente ist Gräner dort, wo er Lyriker sein und Märchenmusik schreiben kann, etwa wie Humperdinck in den Gesängen der vor Hänsel und Gretel erscheinenden Engel oder Pfitzner bei den Visionen Palestrinas. An ähnlichen Stellen findet Gräner Edel-Schlichtes, das ohne Sentimentalität wärmt und wirkt. Die Instrumentation ist üppig, die Harmonik apart und modulationsreich. Die Benutzer des Klavierauszuges mögen sich dadurch, daß 75 Seiten keine Tonartenvorzeichnung haben, nicht zu der falschen Annahme atonaler Schreibweise verleiten lassen. Die letzten 15 Seiten haben zwei Kreuze; das lichte D dur (und A dur) paßt zu der hellen Himmelfahrt.



Kaspar Kerll
(Siehe unter Gedenktage S. 302)

Auf den Himmelfahrtstag legen die beiden Gräner mehr Wert als auf die Erdennacht. Es fehlt der oft zitierte „Erdgeruch" der Hauptmannschen Dramatik. Der Verzicht auf einen schärferen Gegensatz von irdischer Wirklichkeit und überirdischem Traumleben nahm dem Original den eigentlichen Lebenssaft, der erst aus den Töpfen der armen Leute in den Kelch der blühenden Himmelsschlüsselblume hinüberfließt. Die thematische Erfindung, die sich hauptsächlich auf das Choralmotiv am Anfang stützt, hat keine starke Prägung; am schwächsten ist sie in dem sinfonischen Zwischenspiel „Der Hüter der Schwelle". Es soll, wie mir der Verlag bei der Uebersendung der Orchester-Partitur mitteilte, auch für Konzertprogramme in Betracht kommen, aber dazu eignet es sich nicht. Gräners neue Oper ist kein starkes Werk, aber ein sympathisches von dem heutzutage üblichen Mittelwuchs.

Das letzte Wort kennzeichnet auch die Leistungen der meisten Solisten. Die Aufführung war von dem Dirigenten *Cortolezis* sorgfältig vorbereitet. Dr. *Paul Riesenfeld.*

* * *

Uraufführung in Dresden am 17. Februar

Gleichzeitig ist auch in Dresden die neue Gräner'sche Oper „Hanneles Himmelfahrt" nach dem bekannten gleichnamigen Drama Gerh. Hauptmanns zur Uraufführung gelangt.

Die Traumdichtung Gerh. Hauptmanns ist vielfach als *Musik an sich* gepriesen worden, die mit ihrem knappen, szenisch-instrumentalen Schmuck (von Max Marschalk) vollkommen ausreicht und der opernmäßigen Vertonung entraten könne. Anders urteilte Paul *Gräner*, der angesehene Leipziger Komponist. Von je mehr Lyriker als Musikdramatiker, sah Gräner in „Hanneles Himmelfahrt" einen geradezu *idealen* Operntext, dessen Leitmotiv der Eingangschoral „Ach, bleib mit deiner Gnade" bildet. Die Weise wird zum beherrschenden *Ostinato* für die Fieberträume des Mädchens, das in dem geliebten und grundgütigen Lehrer Gottwald seinen Heiland sieht. Die Handlung ist von Georg Gräner (dem Neffen des Komponisten) wesentlich vereinfacht, richtiger gesagt für die musikalischen Zwecke zusammen gezogen worden, hat aber hier und da an Eindringlichkeit der poetischen Wirkung verloren. Der Komponist schreibt keine neuartige originale, aber eine gut bezeichnende Musik. Er geht den szenischen Vorgängen nach und schildert die Umwelt des Armenhauses, ohne allerdings die wundervolle Winternachtsstimmung Hauptmanns zu erreichen. Bei den Traumerscheinungen und bei den Engels-Szenen werden kompositorische Grenzen offenbar. Gewiß tut die thematische Gestaltung des letzten Jubilate-Chors der himmlischen Heerscharen mit dem instrumentalen Unisono des vorerwähnten Chorals ihre Wirkung, allein hier müßte denn doch intensivste und warmblütigste Klangsinnlichkeit aufglühen. Ausgezeichnet gelungen ist Paul Gräner das Kindlich-Gläubige

im Charakter des vielgeprüften Mädchens, ebenso das Oratorienhafte in der musikalischen Diktion bei den milden Gesängen Gottwalds und der mütterlichen Diakonissin. Rührend die Töne, mit denen diese dem Kinde das Sterben erleichtert. Nachträglich hat der Tondichter noch ein umfangreiches Zwischenspiel *„der Hüter der Pforte"* eingeschoben. Dadurch wird das Grausige des zweiten Aktes etwas verschärft, wohingegen das Engelterzett eine mehr verklärende Ueberleitung geboten hätte. Zu Hannele kommt ja der Todesengel nicht als Rächer, sondern als Freund und Erlöser.

Die *Uraufführung* in der *Dresdener Staatsoper* ergab sehr freundliche Eindrücke; es fehlte ihr, dem Charakter des Werkes entsprechend, jedwede Sensation. Echt mädchenhaft schlicht vermittelte Erna *Berger* die Titelrolle. Ihre meist verhaltene Tongebung war von Empfindung getragen. Glänzend Kurt *Taucher* als Lehrer Gottwald; er stieg zu ragender Größe in der Christus-Szene und sang strahlend schön. In der Doppelrolle der Diakonissin und Mutter fand Helene *Jung* mit ihrer weichen Altstimme herzerquickende Töne. Sehr beherrscht *Ermold* in der Sprechrolle als trunksüchtiger Maurer Mattern. Die zahlreichen Nebenrollen waren gut besetzt. Hohes Lob gebührt dem durch Solisten verstärkten *Chor* im Schlußensemble. Die *Staatskapelle* (besonders die stark in Anspruch genommenen Bläser) bewährte ihren *traditionellen* Ruf. Sehr stimmungsvoll wirkte im gedämpften Licht die prächtige Himmelsleiter. Die Entspannung des Publikums machte sich sehr bald in reichem anerkennendem Beifall Luft. Prof. *Heinr. Platzbecker.*

*

Leos Janacek: Das schlaue Füchslein

Oper in drei Akten

Deutsche Uraufführung am Stadttheater in Mainz

Das Werk zeigt den mährischen Altmeister auf einer neuen Entwicklungsstufe. Seine an den melodischen und rhythmischen Elementen der Heimatsprache bewußt gesteigerte Kunst ist hier durch einen höchst persönlich abgewandelten Impressionismus innerlich stark bereichert, so daß die neue pointillistische Technik gleichsam aus dem Geiste seiner ureigensten Tonsprache herauswächst. Mit vollendeter Meisterschaft erzielt Janacek so bei aller Präzision im einzelnen den Gesamteindruck des Unbestimmten, Körper- und Zeitlosen. Rechnet man hinzu den Unterton einer leisen Melancholie in der Melodik, und erinnert man sich daran, daß das Grundgefühl des Impressionismus dasjenige einer tiefen Naturverbundenheit ist, so hat man die „pantheistische" Atmosphäre dieser Musik, die sich mit der im Textbuch zum Ausdruck gelangenden Idee der Unsterblichkeit in der Natur zu einer wunderbar organischen Einheit verbindet. Allerdings fragt es sich, ob die Art, in der diese Idee im Textbuch realisiert worden ist, ein Bühnengeschehen vollwertig zu tragen vermag. Es gehört für einen in der Zivilisation aufgewachsenen Hörer gewiß viel Selbstverzicht dazu, eine Handlung über sich ergehen zu lassen, in welcher durch Menschen dargestellte Tiere die Hauptrolle spielen. Da wird es schließlich, — außer auf die Art der Reproduktion — auf die Form und das Taktgefühl des Autors ankommen, ob innere Wirkung in einem dem Anspruch des Kunstwerkes auf Allgemeingültigkeit entsprechend befriedigenden Umfange erreicht wird. Bei Janacek ist dies Ergebnis zweifellos als vorhanden anzusehen. Nach der deutschen Bearbeitung von Max Brod freilich fehlt der Handlung ein letzter Rest an Durchformung, an stofflicher Substanz; das reale Begebenheiten symbolisierende Tierwelt-Geschehen bleibt bei Brod ohne die zu unmittelbarem Aufnehmen erforderliche Beziehung zur Wirklichkeit. So mag dahingestellt bleiben, ob das Werk als Ganzes trotz der in sich und in bezug auf die Handlung so starken Musik auf den deutschen Bühnen festen Fuß fassen wird.

Die Aufführungsschwierigkeiten des „Schlauen Füchslein" sind begreiflicherweise völlig ungewöhnliche. Die Mainzer Wiedergabe unter der musikalischen Leitung von Generalmusikdirektor *Breisach* wurde ihnen gerecht, soweit ein einheitlich stilisiertes Bühnenbild und eine musikalisch sauber vorbereitete Aufführung dem inneren Reichtum des Stückes nahekommen kann. Die Regie Paul *Weißleders* suchte durch gelegentliche Hinneigung zur Groteske die Beziehung zum Publikum, wußte jedoch in einzelnen Waldszenen den Geist des Werkes stärker spürbar zu machen. Herta *Greef* (Füchslein) und Franz *Larkens* (Förster) verdienen als Träger der Hauptrollen besondere Hervorhebung. *Heinz Joachim.*

*

Das lachende Haus

Oper in drei Akten von HANS ALBERT MATTAUSCH

Uraufführung am städtischen Theater in Plauen

Mattausch, ein aus Dresden stammender, jetzt in Kaiserslautern lebender und wirkender Komponist, hat sich schon durch einige mit Erfolg aufgeführte Bühnenwerke einen Namen gemacht. Seine neueste Arbeit ist wieder eine Oper, „Das lachende Haus". Unter dem lachenden Haus ist das Haus des Matrosen André zu verstehen, ein bescheidenes Häuschen am Meeresstrande, irgendwo in Südfrankreich, in das Glück und Sonne einkehrt, als André sein junges Weib Margot heimgeführt hat. Er hat sie in einer Hafenkneipe kennen gelernt, einem im Gegensatze zum lachenden Hause berüchtigten Haus. Auch Margots Ruf war nicht gut, sie war dort eine von den Matrosendirnen, aber André hatte herausgefunden, daß sie besser war als die andern und daß sie nur ihr schlimmes Schicksal, der Verlust des Vaters und ein wüster Stiefvater, zum Bordellmädchen erniedrigt hatte. Er liebt sie, er traut sich die Kraft zu, sie aus dem Schmutz des Dirnentums herauszureißen. Margot folgt ihm in sein lachendes Haus, und beide sind glücklich. Aber nicht lange währt die junge Seligkeit. Beim Vorweisen der Papiere auf dem Standesamte muß André erkennen, daß er seine eigene Schwester geheiratet hat. In maßlosem Schmerz will er in die Ferne ziehen, wieder als Seemann sein Brot verdienen, aber die Macht seiner Liebe hält ihn fest. Da ihnen das Schicksal das Glück ihrer Liebe nicht gönnt, da sie sich aber nicht trennen wollen, beschließen Margot und André zusammen in den Tod zu gehen. Sie sterben durch Gift, während die lachend hereingestürmten Gefährten aus dem Freudenhaus in stillem Gebet in die Knie sinken.

Man kann nicht leugnen, daß der im Stile der Kinodramatik sich bewegende Text, er rührt von Karl M. von Levetzow her, von zwar billiger, aber doch starker Wirkung ist, und kann es verstehen, daß ein Tondichter, der nach einem wirkungsvollen Buche sucht, gern zu Levetzows Libretto greift und sich auch durch die oft mehr als alltägliche Prosa der „Dichtung" nicht abhalten läßt. Man darf sogar sagen, daß Mattausch sich mit den allerprosaischsten Wendungen des Textes sehr

geschickt abgefunden hat, indem er sie von den Sängern in einem rezitativartigen Parlando vortragen und das Orchester ausdrucksvoll weitermusizieren läßt. Das mag den durch Wagner geheiligten musikdramatischen Grundsätzen widersprechen, war aber hier die einzige Art, über die Nüchternheit gewisser Textpartien hinwegzukommen. Im übrigen ist Mattauschs Musik auf Schwung, Wärme und Wohlklang eingestellt. Im Gegensatz zu den neutönerischen Opern, die in letzter Zeit über unsere Bühnen gegangen sind, ist Mattauschs Musik melodisch und unproblematisch. Seine Melodiebildung ist nicht durchaus eigenartig, aber sie ist immer warm und in gutem Sinne ohrenfällig. Die melodische Klanglichkeit wird noch erhöht und unterstrichen durch die klangvolle und reiche Behandlung des Orchesters. Hier und in der effektsicheren Abrundung des Ganzen erkennt man die Hand des erfahrenen Fachmanns. Dem Publikum, das nicht immer Probleme lösen will, wird Mattauschs Art gut gefallen. Die hiesige Hörerschaft war jedenfalls sehr zufrieden mit ihm und spendete ihm, dem sehr verdienten musikalischen Leiter der Aufführung, Dr. Ernst *Cremer*, und den tüchtigen Vertretern der Hauptrollen lebhaften Beifall. *Gthr.*

*

Lagunenfieber

Musikdrama in zwei Akten von LUKAS BÖTTCHER

Uraufführung am Stadttheater zu Bamberg

Lukas Böttcher, ein talentvoller Humperdinck-Schüler, hat die Handlung zu seinem neuesten Bühnenwerke „Lagunenfieber" einer Novelle von Kurt Münzer, betitelt „Der letzte Akt" entnommen und sein Textbuch selbst verfaßt. Der Inhalt ist kurz folgender: Herbert, ein deutscher Maler, weilt bei seinem Freund Matteo in Venedig zu Besuch. Die 16jährige Tochter des Gastgebers Angela wird von einer in der Triebhaftigkeit ihres Wesens unbewußt wurzelnden Neigung zu dem bereits im reifen Mannesalter stehenden Freund ihres Vaters, den sie von Kindheit an ihren „Onkel" nennt, beherrscht. Herbert sucht vergebens im Kampf zwischen Neigung und Pflicht durch den Beschluß einer vorzeitigen Abreise Sieger über sich selbst zu bleiben. Das von tiefer Leidenschaft glühende Mädchen sucht den Maler des Nachts in seinem Zimmer auf. Nach gegenseitigem Liebesgeständnis will Herbert eben das Mädchen bewegen, das Zimmer zu verlassen, als Matteo, durch die Unruhe im Hause geweckt, Einlaß begehrt. Herbert drängt das Mädchen auf den Zimmerbalkon. Matteo, Verdacht schöpfend, erzwingt sich den Ausgang zum Balkon. In der Meinung, er sei von seinem Freund genasführt worden, kehrt er zurück mit den launigen Worten: „Du Schäker, warum sagtest du nicht gleich, daß niemand draußen?" Mit dem Wahnsinnsschrei Herberts: „In die Lagune!" findet das Drama seinen unvermittelten, grellen Abschluß.

Die Musik Böttchers verzichtet auf eine scharf umrissene, etwa leitmotivische Charakterisierung der handelnden Personen, begnügt sich vielmehr in der Hauptsache mit einer treffenden Zeichnung des Gesamtmilieus. Sie erweist sich als eine deutsche Abart eines gesunden Verismo, fließt unaufhörlich in warmen melodischen Wendungen dahin und hält sich glücklicherweise frei von den sattsam bekannten Trivialitäten italienischer Manier — bis auf den schmachtenden Gondoliereseufzer, zu dem vielleicht die Notwendigkeit der Schilderung des lokalen Kolorits verführt haben mag. Bei allem Reichtum an Modulation ist der Tonartwechsel nie mit jener unruhigen Hast durchgeführt, die einer gesunden Entwicklung der Thematik hinderlich werden könnte. So kommt es, daß das Orchester fast durchwegs zu breiten Klangausladungen geführt werden kann und daß auch der in einer nicht immer einwandfreien Alltagsprosa gehaltene Sprechgesang hin und wieder melodiöse Höhepunkte erreicht. Besonderes Interesse erweckt das in düsteren Farben gehaltene, leidenschaftlich bewegte Orchesterzwischenspiel mit diskreten Reminiszenzen aus dem 1. Akt in teilweise fugiertem Stil. In der Orchestrierung zeigt sich Böttcher als gewandter Beherrscher eines glänzenden Satzes moderner Faktur. Leider findet man inmitten des fast durchaus in wildem Sturm dahinbrausenden dynamischen Gleichmaßes zu wenig Ruhepunkte, bei denen die aufgeregten Wogen der Empfindung vorübergehend zu sanftem Spiegel geglättet wären, obwohl die Handlung (Schachszene, Abschied!) dazu Veranlassung bieten könnte.

Die Aufführung war szenisch von Direktor *Fiala*, unterstützt von Bühnenmaler *Prätorius*, bestens vorbereitet. Die musikalische Leitung hatte der Komponist selbst inne. Die schwierige Rolle der Angela war von Gretl *Beck* psychologisch fein erfaßt und gesanglich prächtig durchgeführt. Ihr ebenbürtig war Fred *Aeschimann* als Maler. Auch Walter *Streckfuß* und André *Kreuchauf* haben ihren redlichen Anteil am Erfolg. Das vollbesetzte Haus spendete überreichen Beifall und rief den Komponisten wiederholt auf die blumenbestellte Bühne. *Franz Berthold.*

*

Jonny spielt auf

Leipziger Uraufführung der neuen Krenek-Oper

Auf dem Wege einer hoffnungsfreudigen Loslösung des Jazz von der Tanzdiele ist etwas Entscheidendes geschehen: Ernst *Krenek* hat mit seinem vierten Bühnenwerk der Welt die *erste Jazzoper* gebracht, indem er als *Mittel* gebrauchte, was die Welt als Zweck haben möchte. Der Jazz ist ihm hier ebenso wie rasende Autos, Lokomotiven, Lautsprecher und physisch entfesselte Frauen Mittel und Theaterrequisit zur Kennzeichnung der Welt Jonnys, des Jazzbandgeigers, der „neuen Sachlichkeit in Schwarz", die über die Problematik beschwerter Menschen, über alle Errungenschaften einer überlieferten europäischen Kultur triumphiert. Ein sichtbares Merkmal solcher Kultur, die alte Meistergeige, jagt Jonny in atemerregendem Kampfe dem Geiger Daniello, einem Zerrbild von Tolstois Spieler der „Kreutzersonate" ab und spielt damit dem tanzenden Erdball auf. Sein Gegenspieler, der problematisch und philosophisch belastete Komponist, lernt auf abenteuerlichen Umwegen schließlich den Sinn dieser neuen Zeit verstehen und eignet sich einiges von den neuen Kräften, die dies siegreiche, skrupellose Jonnytum birgt, zur Bezwingung des gegenwärtigen Daseins an.

So ist dieses Stück, das das moderne Leben in all seinen sinnfälligen Erscheinungsformen auf die Opernbühne stellt, das Autos rasen läßt und Eisenbahnunfälle ad oculos demonstriert, in seiner tieferen Bedeutung eine Auseinandersetzung zwischen gestrigem und heutigem Menschentum — ein latenter Hinweis auf die Kräfte, mit denen die Niggermusik uralte Musik- und Lebenskulturen siegreich in die Charleston-Knie zwang. Auf diesem Wege entstand die lange erwartete Jazzoper, die die Kunstfähigkeit des Jazz schon hier bis zu einem gewissen Grade erwies. Es handelt sich nicht um eine

Mischung heterogener Elemente, wie sie einst die Entwicklung der Buffooper kennzeichnete. Obwohl hier eine romantische Welt mit Opernmitteln und eine unromantische (höchstens von Blues-Sentimentalität angehauchte) mit Jazzmitteln zu kennzeichnen war, entstand doch ein organisch gewachsenes Ganzes: die Merkmale des Tanzjazz haben auch in den seriösen Partien der Oper vielfach Geltung — schon vom 11. Takt der Oper an tritt die Synkope und sehr bald auch die Schlagbegleitung in ihre Rechte, ohne tanzanregend zu wirken; umgekehrt ist oft Heiteres aus Ernstem motivisch entwickelt — selbst auf die Gefahr hin, daß eine Irre-Leitmotivik entsteht. (Der Wagnerianer wird nicht darüber hinwegkommen, daß die Stimme eines Gletschers als Symbol der Unendlichkeit die nämliche Weise singt, die der erdhafte Jonny am Schluß siegreich aufspielt.) Aus den feierlichen polytonalen Bläserklängen der Einleitung wird u. a. ein Schlager reinsten Wassers („Leb wohl, mein Schatz ...") entwickelt, den heute schon die Leipziger Jazzspatzen von den Dächern pfeifen.

Ohne die Frage aufzuwerfen, ob ein rhythmisches und metrisches Genie wie Strawinsky den Freiheitsdrang der einzelnen Jazzlinie nicht an sich noch stärker auszuwerten vermocht hätte, ob der Honneger des „Pacific" nicht mehr an motorischen Kräften in dieses atemraubende Spiel jagender Maschinen geworfen hätte, steht man seltsam erschüttert vor einer kühnen musikalischen Tat. Man konstatiert eine in den meisten Partien sehr musikhaltige Partitur, zwingend im



Franz Nachbaur
(Siehe unter Gedenktage S. 302)

Lyrischen, Dramatischen, Stimmungsmäßigen- bis zur Schlagerkraft der Tanzmelodik.

Der explosive Publikumsbeifall war offenkundig auf die Inszenierung Walther *Brügmanns* zurückzuführen, der die Opernregie unter Einbeziehung filmdramatischer Gesetze und Revuediktatorentums siegreich in eine neue Aera führte. Der fabelhafte Jonny Max *Spilckers* wurde bereits auf offener Szene beklatscht. Gustav *Brecher* übergab vorsichtig aber wirksam die neue Partitur der Oeffentlichkeit. *A. Baresel.*

*

Rudolf Peterka: Rosanna. Busonis Faust. Verdis „Macht des Schicksals"

Ur- und Erstaufführungen am Württ. Landestheater in Stuttgart

Seit Hindemiths Einaktern und dem von gerichtswegen verdonnerten „Danton" Georg Büchners ist man in den württembergischen Landestheatern recht vorsichtig geworden. Kreneks „Zwingburg", als Opernneuheit des vorigen Jahres gedacht, ließ man, allzu besorgt um die Ruhe des Bürgers und vor der Radaulust engstirniger Köpfe, fallen. Mit *Rudolf Peterkas* „Rosanna" freilich war nichts zu befürchten. Jedes Kinoherz muß höher schlagen, wenn es die Zwickmühle klappern hört, in der Kurt Münzer einen jungen Komponisten zwischen der Liebe zu einer prominenten, gesangsberühmten Mutter und deren schüchternen Tochter zermahlen läßt. Zum Schluß bescheinen die Sterne die Leichen dieser drei liebesfrohen Menschen, woraus man auf Tragik in dem Stück schließen kann. Peterkas Musik, liebevoll über diesen Text ausgebreitet, ist das, was man früher Kapellmeistermusik nannte: gewandt, gekonnt, allweil gut klingend (weil mit allem Komfort eines großen Orchesters ausgestattet), aber bar jedes eigenen Gedankens. Die Enttäuschung blieb nicht aus, trotz der ausgezeichneten Aufführung unter *Leonhardt* und *Erhardt* und der trefflichen Gestaltung der Hauptpartien durch Moje *Forbach*, Gertrud *Bender* und Fritz *Windgassen.*

Der stärkste Eindruck in der Oper war bislang *Busonis* „Doktor Faust". Man wird diesem letzten Werk Busonis auch dann größte Bewunderung nicht versagen können, wenn man die Grenzen dieser gewaltigen Leistung, die Schwächen in dem Kampf um Bezwingung dieses mächtigen Stoffes deutlich sieht. Die zwei Seelen in Busonis Brust (gekennzeichnet durch die Mischung seines Blutes und die Treue zu seiner Wahlheimat) leben auch in seiner Kunst, und, wie mir scheint, nirgends stärker als gerade in diesem Werk, zu dem ihn die von Italien vererbte Liebe zum „Theater" ebenso zog wie sein Hang zu deutschem Mystizismus. In seiner Dichtung zeigt sich das in dem Ringen zwischen Fausttragödie und Puppenspiel, das dieser überlegene Kopf für das erstrebenswertere hielt. Aber die zur Selbständigkeit führende Befreiung aus den Banden Goethes ist (namentlich was Faust selbst betrifft), nicht gelungen; der Riesenschatten dieses Faust lastet auf der Gestalt Busonis und verkleinert sie. Den Lauf dieses Menschen durch alle Himmel und Höllen zu zeigen, macht die verbreiternde Musik zu einem fast unlösbaren Problem (und die Handlung zu einem allzu episodischen Geschehen). Das reine Puppenspiel mit der Freiheit und Kühnheit seiner allegorischen Figuren (wie nahe ist ihm Mozart in der Zauberflöte gekommen!) wäre also die glücklichste Lösung gewesen. Aber Busoni streift es nur gelegentlich und trifft es wirklich nur einmal, am Schluß (Mephisto, beim Anblick des toten Faust: „Sollte dieser Mensch verunglückt sein"). Das ist echte Stegreifkomödie. — In der Musik hat sich die Zweiheit des Busoni-

schen Geistes inniger verbunden. Scheint sie auch zuweilen ins italienisch Ariose oder in die Strenge deutscher Polyphonie zu entschweben, so bleibt ihr doch ein einheitlicher und ganz eigener Charakter, mit einem besonderen Unterton zum Mystischen. Busonis Tonsprache erhebt sich namentlich in den ersten Szenen (Faust- und Soldatenszene) zur Größe, hier findet er Töne von elementarer Ausdruckskraft und visionärem Klang. Noch zweimal packt er einen ganz: in der großen meisterhaft gegliederten Chorszene der Studenten und im Anfang des Schlußbildes (das Philipp Jarnach mit feinstem Stilempfinden zu Ende geführt hat). Parmaakt und Helenaszene dagegen stehen für mein Empfinden hinter dem übrigen zurück. — Um die Aufführung haben sich Otto *Erhardt* (für den Bernhard *Pankok* einen prachtvollen Bühnenrahmen geschaffen hatte) und Karl *Leonhardt* im höchsten Maße verdient gemacht. Sieht man von den zu sehr an Lichtreklame erinnernden Geisterflammen und der etwas leer geratenen Parmaszene ab, so bleibt der Eindruck einer großartigen Leistung, zu der von den Darstellern in erster Linie Fritz Windgassen als Mephisto, daneben *Weil* als Faust, *Holz* als Wagner und Margarete *Bäumer* als Herzogin von Parma beigetragen hat.

Verdis „Macht des Schicksals" wird trotz dem dramatisch schlagkräftigen, opernwirksamen Stoff wohl kaum in die Reihe seiner dauernd erfolgreichen Bühnenwerke einrücken. Schuld daran scheint mir hauptsächlich die zu episodenhafte Gestaltung der Handlung zu sein, die besonders gegen den Schluß zwei empfindliche Lücken in den dramatischen Bogen reißt. Die Hauptpersonen rücken damit zu merklich aus dem Gesichtsfeld, die Entspannungen sind zu stark, um den Pulsschlag des Geschehens bis zum Schluß kräftig zu erhalten. Wahrscheinlich dürfte aber ein Teil dieser Schuld auf die deutsche Bearbeitung entfallen. — Die Musik — der des Maskenballes und des Troubadour im Wesen am nächsten — bringt, als Ganzes gesehen, nicht die Konzentration der Meisterwerke Verdis auf. Ihre Höhepunkte liegen hier zumeist in grandiosen Ensemble- und Chorszenen. Daß Verdis Genie sich auch in anderen Partien offenbart, bedarf wohl kaum der Erwähnung. Welch Meisterstück ist doch die große Szene des Don Carlos! — Die von starken Impulsen befeuerte Regie Dr. Erhardts kontrastierte sehr gut die verschiedenen Aktionsgruppen gegeneinander. Drosts musikalische Gestaltung war farbenreich und beschwingt. Von den Sängern sind besonders Frl. *Ranczak* als Leonore, *Scharf* als Don Carlos (eine Prachtleistung dieses jungen Sängers) und *Ritter* als Alvaro zu nennen. *H. H.*

MUSIKBRIEFE

Augsburg. Die Konzertverhältnisse sind geradezu trostlos. Dem Ueberangebot steht eine verschwindende Nachfrage entgegen, selbst bei bedeutenden Veranstaltungen, die allerdings nicht allzu viele sind. Den städt. Sinfoniekonzerten unter Kapellmeister Jos. Bach ist allerdings eine Verlebendigung nachzurühmen. Sie brachten neben Regers „Hiller"-Variationen und C. M. v. Webers Erster C dur-Sinfonie als Erstaufführungen Respighis „Concerto gregoriano" (mit Hedwig Faßbaender als Solistin) und, unter Mitwirkung der Liedertafel, „Primavera", sowie H. Kauns „Requiem" (Altsolo: Irene Ziegler). Dagegen brachten die städt. Kammermusikabende unter Prof. H. K. Schmid neben recht mäßigen Wiedergaben des Schumann-Quartettes a moll Op. 41 und des Brahms-Trios H dur Op. 8 nur Regers d moll-Trio Op. 141 b zu befriedigender Durchführung; dann allerdings die Erstaufführungen der freilich unbedeutenden Violinsonate D dur Op. 16 von O. Schoeck und der C dur-Serenade Op. 10 von Dohnany. Gewichtiger war die Erstaufführung der f moll-Violinsonate von Hindemith durch E. Preissig; und endlich auch die Wiedergabe der „Winterreise" mit Prof. H. J. Moser, der mit didaktischer Schärfe den pathologischen Grundzug des Zyklus betonte. — Sein 60jähriges Bestehen feierte der Oratorienverein mit der Aufführung des „Messias" unter Prof. H. K. Schmid. Weiterhin verdient Beachtung das Konzert des Paepke-Quartetts mit Hindemiths f moll- und Mozarts D dur-Quartett, ein Abend des Wendling-Quartetts, das ausschließlich Werke H. K. Schmids (Trio, Streichquartett und eine Cellosonate) bot, ein Konzert der Leipziger Thomaner, der Kuban-Kosaken, Violinabende Kubeliks, Vecseys, der einheimischen Geiger J. Raba und J. Klein, ein Liederabend H. Knotes und ein Kammermusikabend Herm. Bothes und L. Gagstatters mit Werken Baußnerns, Pfitzners, H. K. Schmids und der Violinsonate Op. 31. Endlich sei auch genannt die Uraufführung der „Deutschen Reigen" H. K. Schmids in einem Tanzabend E. Müller-Bruns. Gesondert stehen noch die Morgenfeiern des Tonkünstlervereins, die sich mit Münchner Komponisten (H. W. v. Waltershausen, K. Sachse, Phil. Schick) mit einem Konzert auf zwei Klavieren von A. Leopolder und A. Graef und einem Vortrag A. Einsteins „Zur Erkenntnis neuer Musik" besonders starke Geltung schufen. *Ludwig Unterholzner.*

*

Baden-Baden. Zum Jahreswechsel hat auch ein Wechsel in der Leitung des gesamten städtischen Musikwesens stattgefunden. Im 35. Jahre seiner hiesigen Tätigkeit ist Generalmusikdirektor Paul Hein aus seinem Amte geschieden. Er darf auf arbeitsreiche Jahre zurückblicken, in denen ihm die Modernisierung der Kurmusik, die Einrichtung großer Konzerte während des Winters und die Veranstaltung mehrerer



Karoline Unger-Sabatier
(Siehe unter Gedenktage S. 302)

großer Musikfeste mit bedeutenden Gastdirigenten (Schuch, Strauß, Weingartner u. a.) gelungen ist. Wie zu Baden-Badens glanzvollster Zeit — vor dem Siebziger Kriege —, so haben auch in der Aera Hein alle bedeutenden Solisten sich in Baden-Baden hören lassen und die größten Kapellmeister der Gegenwart sind hier zu Gast gewesen (Busch, Furtwängler, Kleiber, Nikisch, Walter u. a.). An Heins Stelle, der sich mit einer hervorragenden Aufführung der Zweiten Mahler-Sinfonie verabschiedete, ist der bisherige Breslauer Opernkapellmeister Ernst Mehlich getreten, der schon mit der Aufstellung seines Programms der nächsten Monate Energie und musikalischen Weitblick bewiesen hat und Baden-Badens Musikleben sicherlich einer schönen Zukunft entgegenführen wird. *A. M.*

Basel. Die hier und da geäußerten Befürchtungen, die Qualität unseres Orchesters könnte sich infolge des Fehlens einer einheitlichen Leitung vermindern, ist durch das unterdessen Gezeigte völlig zunichte gemacht worden: unter der Stabführung eines Emil Bohnke und eines Franz von Hoeßlin hat es sich im Gegenteil als Klangkörper erster Güte erwiesen, so daß sich Stimmen vernehmen ließen, die dafür eintraten, das jetzige Gastdirigentenstadium dauernd zu belassen, eine Forderung, die sicher manches für sich hat. Sollten sich (was nicht zu hoffen ist) die Verhandlungen mit Weingartner nochmal zerschlagen, so wäre das sicher eine gute Lösung des bei uns sehr akut gewordenen Problems. Bedingung wäre aber, daß dann womöglich auch immer Kräfte von der Bedeutung der beiden eben genannten herbeigezogen würden. Regers Romantische Suite unter Bohnke, die Freischütz-Ouvertüre und Brahms' Zweite unter Hoeßlin waren Leistungen, die das sonst nicht eben leicht mitzureißende Basler Publikum beinahe in Ekstase versetzten. Daß mit Hoeßlin gleich noch Walter Gieseking zusammentraf (Beethovens G dur-Konzert), gestaltete dieses Konzert zu einem eigentlichen Höhepunkt, aber auch Amalie Merz-Tunner erwies sich als Sopranistin von hoher Qualität (Ozeanarie, Braunfels Chinesische Gesänge). In einem früheren Konzert hatte sich Edwin Fischer erneut als der überlegene Pianist gezeigt (V. Brandenburgisches), gleichzeitig sich aber auch als ein bedeutender Dirigent erwiesen. Weniger konnte K. H. David (Zürich) mit seiner Interpretation von Beethovens Vierter überzeugen, wogegen Karl Erb (Schoeck-Lieder) herrlicher sang denn je. — Hans Pfitzners romantische Kantate „Von deutscher Seele", vom Gesangverein aufgeführt unter Hans Münch, der sich wieder als der geborene Chorleiter erwies, vermochte nicht recht zu begeistern: ob der Grund in der Unform oder in dem den Baslern doch etwas fremden Geist zu suchen ist, läßt sich schwer entscheiden; ebensowenig aber kann bezweifelt werden, daß diesem Werke im einzelnen musikalische Schätze seltener Art innewohnen. — Um gleich bei Pfitzner zu bleiben, sei sein cis moll-Quartett erwähnt, dessen schwerzugängliche Tiefe das Stuttgarter Wendling-Quartett voll erschloß. Eine andere ausländische Kammervereinigung, die „Société des Instruments à Vent" (Paris) zeigte gleichfalls Meisterhaftes in Werken von Mozart, d'Indy und Jongen, und der Besuch des bedeutendsten Repräsentanten der französischen Moderne, Maurice Ravel — er selber, Fritz und Franz Joseph Hirt und Lorenz Lehr boten einen Ausschnitt aus seinen Werken —, wurde zum Ereignis. Endlich brachte das Basler Streichquartett unter Zuzug hiesiger Kräfte Schuberts wunderbares Oktett zu prächtigem Erklingen, der Bach-Chor aber unter des feinsinnigen Adolf Hamm Leitung spendete mit den ersten drei Kantaten aus Bachs Weihnachtsoratorium eine herrliche Gabe. — Auch das Theater sorgte für ein musikalisches Ereignis mit einer prächtigen Wiedergabe des „Boris Godunow" (Spielleitung Direktor Wälterlin, Direktion Kapellmeister Becker), wobei Joseph Rühr als Boris restlos imponierte. Die Aufführungen von Pfitzners Christelflein und Lortzings unsterblichem „Wildschütz" durften sich gleichfalls sehen lassen. *Hans Ehinger.*

*

Braunschweig. Während der letzten Monate herrschte hier musikalischer Hochbetrieb. Im Landestheater trat die vernachlässigte Tanzkunst in den Vordergrund; A. Pawlowa kam zu zweimaligem Gastspiel. Die neue Ballettmeisterin Martha Gäbler beschränkte ihre Tätigkeit auf die gewöhnlichen Tanzeinlagen der alten und der neueinstudierten Opern „Mignon" und Verdis „Maskenball", um ihre ganze Kraft Strawinskis „Petruschka" und „Scheherazade" von Rimski-Korsakow zu widmen, versagte aber bei Lösung der selbständigen, schwierigen Aufgabe. Prof. Franz Mikoreys Wiedergabe von A. Bruckners VIII. Sinfonie war eine außergewöhnliche Tat, die ihm reiche Ehren eintrug und dem Meister viele Verehrer gewann, weil er die Nachbarn P. Graener („Gotische Suite") und A. Honegger („Chant de joie") in Schatten stellte. — Das Braunschweiger Operettenhaus strebt unter dem neuen Direktor Otto Spielmann auf der ansteigenden Bahn rüstig vorwärts, so daß der Fortbestand nunmehr gesichert ist. Bläser der Landestheaterkapelle, Mitglieder des „Artushofes" bildeten eine Vereinigung, die sich sehr gut einführte und durch verdienten Beifall zu weiteren Konzerten ermutigt wurde. Der Richard-Wagner-Verband deutscher Frauen bot nach langer Pause an seinem ersten Abend ausführliche, höchst lehrreiche Bruchstücke aus der in damaligem (1834) Geschmack gehaltenen Jugendoper „Die Feen". Der Heldentenor Chr. Wahle mußte, von Marie Osterloh unterstützt, seinen Arienabend wiederholen. Hedwig Pfeiffer und Willi Pech spielten anspruchsvolle Werke zu vier Händen für zwei Klaviere. Der Braunschweiger Lehrergesangverein brachte mit dem angegliederten gleich starken Frauenchor zwei große Werke: „Atheniensische Frühlingsreigen" und „Grenzen der Menschheit" seines Dirigenten, des Professors J. Frischen (Hannover) und das neueste („Deutschland") unseres Intendanten Dr. L. Neubeck zu tadelloser Wiedergabe und errangen dadurch beiden Komponisten stürmischen Beifall. Musikdirektor A. Iherig führte mit dem Bach-Verein das Weihnachtsoratorium des Leipziger Thomaskantors auf, und Domorganist Walrad Guericke schloß erfolgreich seine diesjährigen Konzerte mit „Weihnachtlicher Musik". Nun herrscht auch in dieser Beziehung Friede auf Erden. *Ernst Stier.*

*

Bremen. Im Stadttheater ist nach den guten Leistungen zu Anfang der Spielzeit wieder die erschreckende Gleichförmigkeit eingetreten, die ihre Ursache zum Teil in der wirtschaftlichen Lage, zum großen Teil aber auch in dem Geschmack der Abonnenten hat. Ungünstige Einwirkungen auf den Spielplan hat auch die Dirigentenkrisis. Herr Generalmusikdirektor Gurlitt scheidet am Schluß der Spielzeit aus dem Verband des Theaters aus. Die einzige erwähnenswerte Neuheit war der „Golem" von Eugen d'Albert. Wir hatten alle d'Albertschen Opern schon bald nach ihrem Entstehen, ohne besondere Freude damit auszulösen. Diese letzte Oper kann außer dem technisch schmissigen Gewande keinerlei künstlerisch fördernden Anspruch erheben. Sie ist bereits wieder zu den Akten gelegt. Die angekündigte Gastspielreihe läßt vermuten, daß auch im Ensemble größere Veränderungen bevorstehen. Zweimal in der Woche gibt es eine Operette, allen Kunstinteressen zum Hohn. — Günstiger gestaltet sich das Musikleben unserer Stadt im Konzertsaal. Generalmusikdirektor Wendel gab in der Philharmonie Proben moderner Musik: Honegger: „Chant de joie", Stravinsky: „Suite für kleines Orchester", Busoni: „Lustspielouvertüre", Kurt Atterberg: Konzert für Cello mit Orchester (Solist: E. Feuermann). Ungeteilte Zustimmung hat er damit nicht erreicht. Ein Höhepunkt war das Konzert mit Edwin Fischer als Solist und Dirigent in Werken für zwei und drei Klaviere mit Orchester. Sehr viel Erfolg hatten der Geiger Ernst Telmanyi und die Sängerin Maria Basca. — Für Paul Baumann (Stuttgart) setzte sich wieder Karl Gerbert ein. Wir hörten das Konzert für Flöte und Violine mit begleitendem Streichorchester. Die Art Baumanns, ein dargestelltes ideales Thema durch alle möglichen Hemmungen und Widerwärtigkeiten bis zu dem strahlenden Dur-Akkord hindurchzuführen, konnte wohl erfreuen, aber ähnlich wie die Gesänge im vorigen Jahr nicht vollends überzeugen. — Die Neue Musikgesellschaft wartet weiter mit Solistenkonzerten auf. Sie wird in ihrem Bestreben, die modernste Musik zu fördern, noch immer behindert und verliert immer mehr Anhang. — Der Instrumentalverein bringt viel neuere Werke, zuletzt einen Reger, die rheinische Nachtmusik von Walter Niemann und ein Konzertino für Orgel mit Streichorchester (Solist: Organist Bergmann). — In den Solokonzerten hörten wir viel Erfreuliches, Edwin Fischer in einem zweiten Beethoven-Abend, Walter Niemann mit eigenen Werken, Max v. Pauer, Alma Moodie und Maria Ivogün, während Prof. Willy Burmester arg enttäuschte. Man

wurde verstimmt durch die Salongeigermanieren, die wie eine stereotype Redensart in allen Vortragsstücken hervortraten. — Ein besonderer Genuß sind die diesjährigen Kammermusikabende der Philharmonie, die uns alle Quartette Beethovens bringen. — Die Chorkonzerte treten in diesem Winter etwas zurück, namentlich die Männerchöre müssen ihre Kraft auf den Sängertag anfangs Juli konzentrieren. Erwähnen möchte ich noch die Neue Singakademie, die unter W. Bokelmanns Leitung einige schwierige Frauenchöre von Hans Gal recht ansprechend und mit viel Liebe zu Gehör brachte.

Heinz Bergmann.

*

Chemnitz. Sinfonische Musik hat in den vergangenen Wochen wertvolle Bereicherung gefunden. Zwischen Schuberts stimmungsvoll gespielter „Unvollendeter" und Strauß' temperamentvoll gebrachtem „Till Eulenspiegel" begleitete die Städtische Kapelle unter O. Malata ihren neuen zweiten Konzertmeister Hans Otto, der mit Lalos „Spanischer Sinfonie" seine Berufung rechtfertigte. Die Beethoven-Reihe wurde weniger mit der nicht befriedigenden Darstellung der siebenten Sinfonie als vielmehr durch Lamonds Meisterspiel des G dur-Konzertes würdig fortgesetzt. — Erhebliche Verdienste um unser Konzertleben erwirbt sich die „Volksbühne", die die Dresdner Philharmoniker unter E. Mörike zu vier Konzerten verpflichtet hat. Beethovens „Pastorale", Mahlers vierte Sinfonie und Strauß' „Don Juan" und „Tod und Verklärung" zeigten Mörikes gewissenhafte Durcharbeitung der Partituren mit besonderer Betonung der poetischen Feinheiten. Stefan Frenkel ergeigte sich mit dem Konzert von Heinrich Noren gebührende Achtung. Bei diesen Gastkonzerten kommt es nicht darauf an, die Leistung des Orchesters und seines Leiters mit der einheimischen Kapelle zu vergleichen. Wohl aber müssen wir uns der Möglichkeit freuen, einen andern Stabkünstler am Werke zu sehen, wie man es begrüßt, etwa eine Klaviersonate von verschiedenen Tastenkünstlern zu hören. — Ebenso werten wir die Konzerte des Chemnitzer Sinfonie-Orchestervereins unter Philipp Werner, der mit seinem starken Orchester das Meistersinger-Vorspiel und die c moll-Sinfonie von Brahms mit großem Erfolge brachte und H. Marteau geladen hatte, nach langen Jahren wieder den Chemnitzern sein hohes Violinspiel an Dvoraks a moll-Konzert hören zu lassen.

W. R.

*

Dresden. Der Bach-Kantatenabend in der Kreuzkirche, den Meister Pfannstiehl mit der c moll-Passacaglia einleitete, brachte unter Prof. O. Richter die sog. Begräbniskantate: „O Jesu Christ, mein Lebenslicht", ferner den Choraldialog: „O Ewigkeit, du Donnerwort" sowie den „Actus tragicus". — Am Bußtage führte E. Mörike in der Dreikönigskirche die Missa solemnis Beethovens auf, am Totensonntag R. Fricke in der Lutherkirche das Deutsche Requiem von Brahms mit tiefgehenden Wirkungen. In einem Konzert des Bühnen-Volksbundes brachte Kapellmeister Kurt Striegler mit den Philharmonikern eine „dramatische Episode" von Erich Kauffmann-Jassoy zur *Uraufführung*. Die gedankenreiche, wirksam instrumentierte Neuheit mit ihrem programmatischen Einschlag fesselte stark. Erstmalig hörte man ferner ein klargestaltetes, grundmusikalisches Cellokonzert des Dirigenten, das Prof. Georg Wille in tonsinnlicher Meisterschaft vermittelte. Charlotte Viereck sang die reizvollen Mona Lisa-Lieder von Otto Hollstein, die man am Klavier schon gehört hat, mit Orchesterbegleitung. Das Wagnis des Abends bildete Weingartners Orchesterbearbeitung der „Hammerklaviersonate" von Beethoven (1818). Weingartner ist mit viel Sorgfalt und musikalischer Durchdringung ans Werk gegangen. Allein, trotz gelungener Stellen im Scherzo und im Adagio, ist die innere Notwendigkeit der Umwertung dieses pianistischen Standwerkes aus der letzten Schaffensperiode des Großmeisters nicht zu erkennen. — Im dritten Gesellschaftskonzert der „Philharmonie" unter Ed. Mörike wiederholte Stefan Frenkel das von ihm in Zürich zur Uraufführung gebrachte Violinkonzert (mit Blasorchester) von Kurt Weill, dem Schöpfer des Protagonisten. Max Trapps dritte Sinfonie bietet, trotz scharfer Akzente, auf weite Strecken klangschöne und problemlose Musik, bei der die Orchesterfarben (Oboe, Klarinette, Flöte usw.) durch Klavier und Celesta zart verfeinert erscheinen.

H. Pl.

*

Kronstadt (Brasov). In dem heutigen Brasov, dem alten Kronstadt, der Hauptstadt des Burzenlandes, gelangte soeben die dritte Sinfonie von Paul Richter durch die Philharmonische Gesellschaft zur Uraufführung. Der Komponist entstammt einer siebenbürgischen Familie und hat seine musikalische Ausbildung am Konservatorium zu Leipzig empfangen. Seit einem Jahrzehnt wirkt er als städtischer Musikdirektor in Kronstadt. Die Aufführung seiner dritten Sinfonie durch das Orchester der Philharmonischen Gesellschaft, das rund 70 Mitglieder zählt, brachte dem Komponisten einen begeisterten Erfolg, der aber nicht nur aus der Freude seiner siebenbürgischen Landsleute, daß einer der Ihren solch großes Werk geschaffen habe, sondern zum größeren Teil wohl aus dem instinktiven Gefühl heraus, daß hier einem wirklichen Künstler ein reifes Werk gelungen, zu langdauernden Ovationen anschwoll. Das Werk ist viersätzig. Die Instrumentation verwendet das klassische Orchester. Und diese beiden Tatsachen sind symptomatisch für seine gesamte Struktur. In dieser Sinfonie wirkt sich seine Persönlichkeit aus, die innerlich kräftig ist, die reich und stark an wirklicher Erfindungskraft überquellen kann, um eine große Form mit eigenwüchsigem Inhalt zu füllen und ihre Gedanken mit den herkömmlichen Ausdrucksmitteln voll zur Geltung kommen zu lassen. Die musikalische Sprache Richters schreitet auf der Bahn Bruckners einher. Ihm ist Richter irgendwie verwandt, nicht äußere Anklänge gemahnen daran, eher die innere Entwicklung der einzelnen Sätze, besonders der erste kampfdurchtobte Satz und der zweite innig dahin gesungene, mit seinen weiten, in edler Harmonie sich ausschwingenden Themen, der den Hörer in die Regionen zwischen Dämmerung und Traum entführt. Das Scherzo treibt wieder zurück ins Leben. Humorvoll braust der Satz dahin und läßt ganz zart noch eine Erinnerung an ein Menuett aufleuchten. Der vierte Satz führt zur Gegenwart zurück und krönt das Werk mit einem machtvoll breit ausladenden Schluß. Die Thematik ist von großer Kraft und einem fast klassisch anmutenden Ebenmaß, die Harmonik durchaus gemäßigt modern, die Rhythmik voll Elastizität und Lebendigkeit, die Formbehandlung, abgesehen von dem dreiteiligen Scherzo, ziemlich frei. So kann denn ohne Uebertreibung gesagt werden, daß Paul Richter mit dieser Sinfonie ein Werk gelungen ist, das es verdiente, auch in Deutschland bekannt zu werden und das berufen erscheint, sich einen Platz in den deutschen Konzertsälen zu erobern. Die Aufführung unter der sicheren und zielbewußten Leitung des Komponisten zeigte die Fähigkeiten des gut eingespielten, klanglich ausgeglichenen Orchesters in bestem Lichte.

Dr. *Erich H. Müller* (Dresden).



Ernst Florens Friedrich Chladni

(Siehe unter Gedenktage S. 303)

*

Meiningen. Dem neuen Kapellmeister Heinz Bongartz ist es in vierteljähriger Tätigkeit dank seines rastlosen Eifers und



Julius Otto Grimm
(Siehe unter Gedenktage S. 302)

seiner zähen Ausdauer gelungen, die Leistungen des Meininger Landesorchesters auf eine Höhe zu bringen, die die Besucher von Aufführung zu Aufführung immer mehr aufhorchen ließ. Alle Zweifel an der rechten Persönlichkeit für das Meininger Kunstinstitut sind nunmehr restlos behoben. Daß ein Meininger Kapellmeister das Alt-Meininger Erbe zu hüten hat, d. h. die Pflege der Klassiker nebst Bach, Brahms und Reger sich angelegen sein läßt, versteht sich von selbst, und dem wird Bongartz auch vollkommen gerecht. Aber er wendet auch sein Streben der Gegenwart zu und tastet äußerst vorsichtig die lange Reihe der modernen Erscheinungen ab. Aus der Fülle des Gebotenen seien nur herausgegriffen Brahms' Dritte, das Violinkonzert D dur von Mozart, in dem Konzertmeister Reichel als vorzüglicher Mozart-Spieler sich erwies, Regers Mozart-Variationen, Strauß' „Aus Italien" und Rimsky-Korsakows „Scheherazade". Als ausgezeichneter Pianist verhalf B. dem a moll-Konzert von Schumann zu edler Gestaltung und Schönheit, sowie der d moll-Sonate von Beethoven zu lebensvollem Ausdruck, wie überhaupt gesagt werden muß, daß die Kammermusikabende durch seine pianistische Mitwirkung hochwertiger geworden sind. Obwohl Meiningen ohne Opernbühne ist, hat B. doch den hiesigen Opernfreunden mit „Tristan" und „Hänsel und Gretel" unter Heranziehung ausgezeichneter auswärtiger Kräfte einen hohen Genuß bereitet. Den Höhepunkt bildete aber unstreitig Hans Pfitzners „Von deutscher Seele" mit ausgesuchten Solisten: Gisela Derpsch (Köln), Elli Sendler (Berlin), August Richter (Köln), Ernst Osterkamp (Leipzig). Peinlichste Sorgfalt ließ die Aufführung u. a. auch in bezug auf die Einstudierung der Chöre erkennen. Im Mittelpunkte des Interesses stehen augenblicklich die Besetzung des durch den plötzlichen Tod Franz Nachbaurs erledigten Intendantenpostens und die Beethoven-Gedenkfeier, bei der Monumentalwerke des Meisters zur Aufführung kommen werden. — Am Totensonntage veranstaltete der hiesige Kirchenchor einen Kantatenabend, in welchem unter Leitung von Musikdirektor H. Langguth außer Bachschen Kantaten Werke von Vorgängern und Zeitgenossen zur Aufführung kamen. *L.*

*

Oldenburg. Nach Dresden und Wiesbaden brachte das Oldenburger Landestheater als dritte deutsche Bühne Hindemiths „Cardillac" zur Aufführung. Das Publikum bereitete mit unverbildetem Musikinstinkt (im Gegensatz zu dem Großstadtpublikum) dem Werk eine begeisterte Aufnahme. Die vitale Potenz der Oper durchbricht die seit Wagner herrschende „unendliche Melodie" und kehrt zu den Urelementen musikalischer Gestaltung, den geschlossenen Formen zurück. Diese neue „Sachlichkeit", in ihrer Schlagwortbedeutung vielfach mit „Seelenlosigkeit" verwechselt, erwirkt in der Verwendung der dramatischen Elemente (Musik, Gesang, Pantomime) einen neuen Opernstil, dessen Wesen in der zwingenden Folge der einander ablösenden und sich ergänzenden Einzelelemente, nicht in ihrem gleichzeitigen Zusammenwirken (Wagners Idealdrama) besteht. In diesem Sinne gelang es Hindemith, den bereits von Busoni in seinem „Faust" geahnten Weg zu Ende zu gehen und im „Cardillac" einen endgültig neuen Typus aufzustellen. Die Aufführung, vom Intendanten Gsell eindringlich und stark inszeniert, besaß in Max Raymer einen ausgezeichneten Titelhelden. Werner Ladwig am Pult verband intensivstes Klanggefühl mit nerviger Geistigkeit und frischer Spannkraft. Der Aufführung voraus gingen ein Kammermusikabend des Amar-Quartettes mit Werken von Bartok, Hindemith und Casella und ein von Werner Ladwig geleitetes Sinfoniekonzert des Landesorchesters, in dem Hindemith ein von ihm entdecktes Konzert für Viola d'amour von Ganswindt (einem Freund des jüngeren Stamitz) und zusammen mit Licco Amar die „Konzertante" von Mozart spielte. Erstaunlich, wie Hindemith, die stärkst profilierte Erscheinung der jungen Musik, die klassischen Meisterwerke mit unantastbarer Stilhoheit und Musikalität interpretierte. Die Hindemith-Tage trugen das Gepräge eines außergewöhnlichen Ereignisses mit nachhaltigem Eindruck.

Friedrich W. Herzog.

*

Plauen i. V. Im städtischen Theater gab es während des ersten Wintervierteljahres eine Uraufführung: „Der tolle Cosimo", ein heiteres Spiel von Tod und Liebe, von Felke und Camillo Hildebrand. Des ersteren Libretto war so unbrauchbar und naiv, daß des letzteren hübsche und frisch melodiöse Musik das Werk vor einem gründlichen Durchfall nicht bewahren konnte. Zum ersten Male wurden der Plauenschen, leider nicht sehr theatereifrigen Besucherschaft Strauß' „Elektra" und „Der Mann im Mond" von Brandts-Buys geboten. „Elektra" schien im vornhinein ein Wagnis, gelang aber ausgezeichnet, weil der dirigierende Kapellmeister, Dr. Ernst Cremer, Orchester und Sänger zu höchster Leistungsfähigkeit anzufeuern wußte und weil die hiesige Bühne in Emma Friedrichs eine Elektra von starkem stimmlichen und von großzügigem Gestaltungsvermögen besitzt. Andern Charakters als die düster-tragische Strauß-Oper war die zweite Neuigkeit, die die Bühne brachte: „Der Mann im Monde" von Brandts-Buys. Aber auch diesem märchenhaft-heiteren Spiele gegenüber versagten die Darstellungsmöglichkeiten unserer Bühne nicht. Das leichtbeschwingte Werk wurde unter Kapellmeister Honebrinkers Leitung und in ansprechender Stilisierung der Dekorationen und Kostüme sehr beifallswürdig aufgeführt. Aus dem übrigen Spielplan, der sich in den üblichen Grenzen hielt, ragte die Aufführung des „Fernen Klangs" von Schreker hervor, die trotz aller Bemühung des für die Inszenierung verantwortlichen Intendanten Strickrodt die Schwierigkeiten des 2. Aktes nicht restlos lösen konnte, aber sonst des Werkes nicht unwürdig war. — Im Konzertleben führt der Richard Wagner-Verein, und er kann es, weil ihm in der städtischen Kapelle eine sehr leistungsfähige instrumentale Körperschaft und im ersten städtischen Kapellmeister Dr. Cremer ein Musiker von hervorragenden Fähigkeiten zur Verfügung steht. Die Programme, die er für die Konzerte des Vereins entwirft, die Art, wie er sie mit dem Orchester durchführt, sprechen ebenso sehr für seinen guten musikalischen Geschmack, seine das Alte und das Neue und Neueste mit Liebe er- und umfassende Musikalität wie für seine Gabe, das Orchester zu führen und zu inspirieren. Unter seinem Stabe erfuhren Mahlers zweite Sinfonie, Regers Beethoven-Variationen, Strauß' Alpensinfonie, Werke von Rudi Stephan, Gräner, Prokofieff, Stravinsky und Brahms' vierte Sinfonie packende und eindruckstiefe Verlebendigung. Besonders mit Brahms' vierter Sinfonie bannte er, ein Schüler Hermann Abendroths in Köln, die Hörer in andachtsvolle Ergriffenheit. Daß er ein vortrefflicher Klavierspieler ist, konnte er in einem Konzerte von J. S. Bach, das er vom Klavier aus dirigierte, zeigen und noch mehr als Kammermusikspieler in dem auf seine Anregung gegründeten Tonkünstlerverein, einer Neuschöpfung nach dem Muster des schon lange bestehenden Dresdner Tonkünstlervereins. Beide Vereine, der Dresdner Mutterverein wie der Plauener Tochterverein, dienen der Pflege der Kammermusik und wollen durch Aufführung

kammermusikalischer Werke — Kammermusik im weitesten Sinne des Wortes — den hierorts arg verkümmerten Sinn für diesen edlen Zweig der Musikhervorbringung zu regerem Leben wecken. Solange ein Mann wie Cremer seinen Geschmack und seine Gaben hier geltend machen kann, wird dies ohne Frage gelingen. *Ernst Günther.*

KLEINE MUSIKBERICHTE

Chemnitz. Gust. W. Meyer spielte Werke von Arnold Schönberg zusammen mit Paul Aron (Dresden), darunter die Kammersinfonie (Op. 9), die er im Einverständnis mit dem Komponisten für zwei Klaviere übertragen hatte. Der Tenor W. Hennig bot aus dem Gedächtnis außer dem „Wanderer" (Op. 6) noch Stücke aus dem „Buch der hängenden Gärten" (Op. 15) und ein freiwilliger Chor sang unter R. Trägners opferfreudiger Leitung „Friede auf Erden" (Op. 13). Sinfonie und Chor wurden als zweiter Teil des Abends wiederholt, eine Maßnahme, die für das Verständnis der Schönbergschen Kunst äußerst belangvoll war. Mit der Veranstaltung wurde die aller Marktschreierei abholde, ehrliche, wenn auch sonderliche Kunst Arnold Schönbergs in unserer Stadt erstmalig eingehend gewürdigt. *W. R.*

*

Dresden. Die Direktion des Leipziger Konservatoriums gab mit ihrem Schülerorchester erstmalig im Dresdner Vereinshaussaale ein Konzert, dem ein bedeutsamer Erfolg beschieden war. Die (laut Programm) aus 61 Schülern und Schülerinnen sowie 5 Mitgliedern des Gewandhausorchesters bestehende Kapelle unter der schwungvollen Leitung von Prof. Walter Davisson erwies sich als ein ausgezeichneter disziplinierter Instrumentalkörper von durchaus künstlerischen Qualitäten. Zur Aufführung kamen: Anakreon-Ouvertüre von Cherubini, Vierte Sinfonie von Brahms, Josef Joachims Variationen für Violine (Ruth Meister) und die Klavierfantasie von Tschaikowsky (Olympia Nascimento). *H. Pl.*

*

Freiberg i. S. Auch in diesem Konzertwinter veranstaltet das Freiberger Stadttheater wieder „Musikalische Morgenfeiern", denen man jederzeit reges Interesse entgegengebracht hat. Im ersten diesjährigen Konzert trug das Freiberger Kammertrio: Graumnitz - Backhaus - Trinks zeitgenössische Werke vor. Wir hörten das Trio in H dur Op. 2 des Thüringer Komponisten Hans Bullerian und das Trio Op. 37 des Leipziger Hermann Kögler; dazwischen spielte Herr Backhaus die Violinsonate in D dur von Paul Hindemith. — Begeisterte Aufnahme fand ein Konzert des Kuban-Kosakenchores. *Walter Fickert.*

*

Meißen. Im Saale der Geipelburg wurde Händels Oratorium *„Belsazar"* in einer *neuen* Bearbeitung von Johannes *Reichert,* dem stilkundigen Leiter der Dresdner Volkssingakademie, mit großem Erfolge aufgeführt. Reichert hat mit pietätvoller Rücksichtnahme Streichungen und Veränderungen vorgenommen, so daß der dramatische Gehalt und das Ethisch-Menschliche wie Religiöse hervortreten. Die Arie des Cyrus: „O Gott des Heils" ist wieder aufgenommen, das letzte Duett (Sieh nun in Cyrus deinen Sohn) durch Umarbeitung knapper und eindringlicher geworden. Der „Belsazar" zeigt so recht, was mit einem stimmlich geschulten Chor, begabten Solisten und einem *kleinen* Kammerorchester geleistet werden kann, wenn ein gewandter Führer wie der Dresdner Tonkünstler Theobald Werner (nach alter Art vom Cembalo aus) seines Amtes waltet. Der Meißner Männergesangverein und sein Frauenchor hielten sich vortrefflich, ebenso die Stadtkapelle. Auch die Solisten sind ehrenvoll zu nennen: Frau Burger-Semmler, Thea von Wolf, Lisa Wehlig, Richard Hofmann (Dresden) und Karl Bemmann (Meißen). *—r.*

*

Osnabrück. (Erstaufführung von Puccinis „Gianni Schicchi".) Trotz der nach den drei Einaktern geschaffenen „Turandot"-Partitur ist von diesen ersteren der „Gianni Schicchi" die reifste Schöpfung des Meisters der genialischen Bohème. Giovacchino Forzano, der einfallsreiche Textdichter, bringt mit anmutigem Witz das Florenz des Boccaccio auf die Bühne und gestaltet einen echten derben Bauernspaß so meisterhaft und dabei so reich an Witzen, daß Puccini alle Forderungen eines guten Librettos für eine schlagkräftige komische Oper bereits erfüllt sah. Und hier wendet er den schon in der „Bohème" geübten Stil des Parlando, der porzellanfeinen Milieuschilderungen des aparten und fein pointierten musikalischen Witzes in vollendeter Meisterschaft an. Dieser delikate Spaß erlebte bei der hiesigen Erstaufführung einen Bombenerfolg. Allerdings hatten Bozo Míler, der für die komische Oper zukunftsreich begabte Regisseur, und der mit sicherem Schwung leitende Dr. Fritz Berend, der mit seltener Ueberlegenheit die oft äußerst schweren Ensemblesätze beherrschte, sowie der mit eleganter Leichtigkeit spielende pointiert parlandosingende Kammersänger Karl Hummelsheim einen reichen Anteil am großen Erfolg des Abends *Hans Paul Passoth.*

BESPRECHUNGEN

Musikalien

Willem Pijper: Sonatinen Nr. 2 und 3 für Klavier allein. Oxford University Press.

Sicherlich neu und originell, aber nach meinem Begriff viel zu kraft- und saftlos. Wenn man schon so ungewöhnlich schreibt, so muß man auch damit überzeugen können.

*

Karel Mengelberg: Seven Pieces for children. Derselbe Verlag.

Könnten als ein Gegenstück zu Debussys Kinderecke bezeichnet werden, sind hübsch und ungewöhnlich, dabei doch überzeugend.

*

Constant Lambert: Romeo and Juliet (a Ballet). Oxford University Press.

Eine etwas merkwürdige Sache, dieses Ballett, dessen Uraufführung in diesem Jahre durch Serge de Diaghileffs russisches Ballett in Monte Carlo stattgefunden hat! In zwei Aufzügen ziehen 12 Tänze vorüber, welche die bekannten Shakespeareschen Szenen zum Inhalt haben, also etwa: die erste Begegnung zwischen Romeo und Julia, die Balkonszene, den Tod Julias usf. Worin besteht die Musik zu diesem Ballett? In lauter alten, klassischen Tanztypen. Alles ist davon vertreten: Rondo, Gavotte, Scherzino, Siciliano, Musette, Burlesca u. dergl. Lamberts Tänze haben aber mit ihren Vorbildern nur mehr den Rhythmus gemein. Oft ganz primitiv zwei- und dreistimmig Note gegen Note gehalten, stellen sie eine tönende Welt für sich dar, die dem einen als Greuel und Entgleisung, dem andern als das Heil der Erfüllung gelten



Ernst Julius Otto

(Siehe unter Gedenktage S. 302.)

mag. Mir persönlich sind sie weder das eine noch das andere, sondern vielmehr ein höchst geistreicher Versuch, Neues zu bringen, ein Versuch, hinter dem zum mindesten Kraft und Gewandtheit stecken und das aufrichtige Bestreben, allem Gefühlsdilettantismus aus dem Wege zu gehen. Für eine Abendunterhaltung in Monaco mag das Werk jedenfalls richtig am Platze sein.

*

R. Vaughan Williams: Norfolk Rhapsodie. Orchestral piece. Oxford University Press.

Eine reizvolle, an originellen Zügen reiche Partitur, die insbesondere dem rhapsodischen Kolorit gerecht wird.

*

Hans Schink: Zwei Männerchöre Op. 47. Verlag Hans Schink, Backnang (Württ.).

Die auf schlichte Löns-Texte geschriebene Musik ist harmonisch fein abgestuft gehalten, melodisch ursprünglich erfunden und bei guter Ausführung der Wirkung sicher. Schwierigkeitsgrad: mittel, da rhythmisch sehr einfach; weshalb um so mehr Sorgfalt der tonlichen Darbietung zugewandt werden kann.

*

Max Oberleithner: Lieder für eine Singstimme mit Klavier (Nr. 1, 2 u. 3 a—c, 4—7). Verlag L. Doblinger, Wien.

Am ansprechendsten ist Nr. 5 (Mondgedanken) gehalten. Sämtliche Lieder bewegen sich in althergebrachten Bahnen.

*

Josef Rinaldini: Drei Lieder für eine Singstimme und Klavier. Verlag L. Doblinger, Wien-Leipzig.

Zum Teil sehr interessant, kraftvoll und Gewöhnlichkeiten durchaus vermeidend. Mein Wald (Gedicht von Dehmel) ist ganz famos gestaltet, besonders in der Formulierung des „stürmenden Herzens“ (s. die letzten 16 Takte).

*

Altklassische Kunst für Männerchöre Verlag Hug & Co., Leipzig.

Der Verlag unternimmt es in dieser Sammlung, die Polyphonie der Chorkomposition des 16. und 17. Jahrhunderts in einwandfreien Bearbeitungen nun auch dem Männerchor dienstbar zu machen. Ueber die notwendige, äußerst dringliche Reform des Männerchorwesens ist ja zur Genüge schon geschrieben worden. Hier nun finden die Chorleiter das Herrlichste und Größte dieser begnadeten Epoche der deutschen Vokalkomposition beisammen; es liegt an ihnen, Worte in die Tat umzusetzen. In der Sammlung, die übrigens schon *leichte* Sätze enthält, sind u. a. vertreten: Hans Leo Haßler, Orlandus Lassus, Dietrich Buxtehude, Heinrich Schütz u. a. Die Pflege solcher Musik wäre wie kaum ein anderer Umstand berufen, den guten Geschmack den Sängern anzuerziehen. Freilich ohne die richtige Dirigentenpersönlichkeit wird dies nicht gehen.

*

Aus den vereinigten Musikverlagen *Anton J. Benjamin* und *D. Rather* in Leipzig liegt ein stattlicher Chorkatalog samt Probeheft vor. Neben Namen wie J. Haas, H. Kaun, Gerhard v. Keußler, Friedrich E. Koch finden sich auch andere, deren Leistungen zu beurteilen im einzelnen Fall dem Dirigenten überlassen sein möge. Jedenfalls stellt der Katalog in seiner Gliederung für Männer-, gemischte, Frauen- und Kinderchöre eine achtbare Leistung dar, nur schade, daß das Probeheft (anscheinend in wohlwollender Meinung) dem Durchschnittsgeschmack zu sehr entgegenkommt.

*

Othmar Wetchy: Zur Bildung des musikalischen Geschmacks. Verlag W. Braumüller, Wien.

Für den Laien geschrieben als Hilfsmittel zum selbständigen Eindringen in die Beurteilung musikalischer Werke durchaus populär gehalten.

*

Neue Männerchöre aus dem Verlag Hug u. Co., Leipzig.

Erwin Lendvai: „Aufruf“ Op. 38, Nr. 4, und „Jubelsang“ Op. 38, Nr. 3: Kraftvoll, originell, künstlerisch allen Anforderungen standhaltend; in der Ausführung einen gutbesetzten Chor voraussetzend.

F. W. Niemeyer: „Nachtgesicht“ und „Nach Hause“ Op. 60 und „In goldner Fülle“ Op. 61. Ferner: *Walter Dost:* „Aufwärts“, *H. W. Roscher:* „Normannenlied“, *Arthur Stubbe:* „Hammerlied“. Auch diese Chöre gehen dem Gewöhnlichen aus dem Weg, wenngleich mittels dieser harmonisch-akkordlichen Gestaltung eben eine allgemein befriedigende Leistung in Anbetracht der riesigen Fülle des vorliegenden Materials kaum denkbar ist.

*

Josef N. Kelling: Die Hirten an der Krippe, Lied für eine Sopranstimme mit Orchester und Orgel. Musikverlag L. Schwann, Düsseldorf.

Ganz einfach und homophon gehalten, im Stile landläufiger Liebhabermusik.

*

Im Volksvereinsverlag zu M.-Gladbach sind erschienen:
Heinrich Lemacher: 3 Weihnachtslieder für Singst. u. Klavier.
Gottfried Rüdinger: Ein Hirtenspiel in Liedern für gemischten Chor, Flöte, Violine, Kontrabaß, Klavier oder Orgel.

Auf die wertvollen Erscheinungen dieses Verlages wurde an dieser Stelle schon des öfteren aufmerksam gemacht. Beider Komponisten Namen bürgen dafür, daß hier künstlerisch wertvolle, echte Hausmusik im guten Sinne des Wortes vorliegt. *R. G.*

Bücher

Richard Wicke: Die Musik in der künftigen Lehrerbildung. Verlag der Dürrschen Buchhandlung in Leipzig.

Allgemein werden sich die zuständigen Behörden von der Wichtigkeit und der durchaus grundlegenden Bedeutung des Schulmusikunterrichtes klar. Jeder Versuch, die Menge der Fragen und Ansichten, die in dem Kapitel „Staatliche Musikpflege“ beschlossen liegen, unter leitende Gesichtspunkte zusammenzufassen, muß dankbar begrüßt werden. Aus der Schrift Wickes ist reiche Anregung zu ziehen.

*

August Göllerich: Das Lebensbild eines tatkräftigen Idealisten, von einem alten Linzer Musikfreund. Verlag Fidelis Steurer, Linz a. D.

Musikalische Kreise, besonders Verehrer Franz Liszts und Anton Bruckners, werden mit Befriedigung das Erscheinen eines Buches begrüßen, das dem Leben und Schaffen eines der edelsten und unentwegtesten Vorkämpfer dieser Meister „der reinsten Apostelgestalt“, wie ein Literat ihn nennt, gewidmet ist. In zwei Teilen zieht das Leben Göllerichs an uns vorüber: Seine Abstammung und Studien, seine Beziehungen zu Liszt und Bruckner, seine menschliche und künstlerische Entwicklung zu einer der liebenswertesten und selbstlosesten Persönlichkeiten der Kunstwelt, seine Wander- und Kampfesjahre und seine endliche Seßhaftigkeit in Nürnberg als Musikpädagoge und Leiter der Rahmannschen Musikschule. — Der zweite Teil ist dem einzigartigen Wirken in seiner Vaterstadt Linz gewidmet. Der Anhang bringt Proben aus Göllerichs schriftstellerischer Werkstatt. Aufsätze über Bruckner und Liszt, sowie Verzeichnisse seiner Schriften und Konzertprogramme. Das warm geschriebene Buch, das sich wohl in erster Linie an die engeren Landsleute wendet (es ist der oberösterreichischen Jugend gewidmet), hat aber im Hinblick auf Göllerichs Stellung als Vorkämpfer Wagners, Liszts, Bruckners und Hugo Wolfs, die in den achtziger Jahren in Wien eine sehr exponierte war, allgemeine Bedeutung. Göllerich war u. a. der erste, der Anton Bruckners musikgeschichtliche Stellung schon 1884 erkannt und öffentlich in Pernerstorfers „Deutsche Worte“ mutig ausgesprochen hat. Seiner Initiative verdanken die sogenannten „Konsortien“ ihre Entstehung, die Bruckner von der Fronarbeit der Schule und des Privatunterrichtes befreiten (was das Buch übrigens nicht erwähnt). Er war der erste, der in großzügiger Weise durch Beantragung einer Stiftung zur Abhaltung von Bruckner-Konzerten in Linz zyklische Aufführungen sämtlicher Werke ins Auge faßte und unter oft schwierigen Umständen durchführte. Schon in den achtziger Jahren wurde er von Bruckner zu seinem Biographen bestimmt, doch war es ihm leider nicht gegönnt, das großzügig angelegte Werk zur Vollendung zu bringen. Göllerich entwickelte eine eifrige Sammeltätigkeit und es gelang ihm, ein reichhaltiges Material zustande zu bringen, das zu bewältigen ihm angestrengteste Berufsarbeit und die Martyrien der unglücklichen Kriegs- und Nachkriegszeit, die das Buch lebhaft schildert, und sein unvermutet rasches Ende hinderten. Es gelang ihm nur, den 1. Band (Jugend 1824—1842) zu vollenden. Der „Linzer Musikfreund“ ist aber irrtümlich unterrichtet, wenn er an den Schreiber dieser Zeilen (der als Göllerichs Mitarbeiter die Vollendung der Bruckner-Biographie übernommen hat) die Aufforderung richtet, das Werk Göllerichs als sein „unverändertes Vermächtnis im Urtext“ aus dem Druck erstehen zu lassen. Demgegenüber muß ich feststellen, daß weder

der 2. Band noch die späteren druckreif vorlagen. Vom 3. Band an sind Göllerichs Aufzeichnungen nur weitmaschige, alles Persönlichen entbehrende Skizzen, die nur bis 1884 reichen und daher einer weitgehenden Ergänzung, ja völliger Neutextierung bedürfen, wobei die vielen vorhandenen Notizen, Sentenzen und Einführungen von Göllerichs Hand pietätvoll verwendet werden. Derzeit befindet sich der 2. Band im Druck und der 3. liegt im Manuskript beinahe fertig vor. Die hübsch ausgestattete Biographie Göllerichs enthält eine Reihe schöner Bilderbeilagen. *M. A.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Die Meldungen über eine Verlegung der *„Donaueschinger Kammermusikaufführungen“* nach Bad Homburg erwiesen sich als verfrüht. Sie finden künftig ihre Fortsetzung in größerem Rahmen als „Deutsche Kammermusik Baden-Baden“. Die künstlerische Leitung haben wie bisher Musikdirektor Heinrich Burkard, Prof. Jos. Haas, Prof. Paul Hindemith. Die diesjährigen Aufführungen finden Anfang Juli statt. — Verbunden mit dieser Veranstaltung wird die diesjährige Hochschulwoche der Jugendmusikbewegung der Musikantengilde, deren Führer mit den Leitern der Kammermusikaufführungen gemeinsam vorgehen, um zum erstenmale die notwendige Verbindung zwischen dem zeitgenössischen Schaffen und den Erfordernissen einer neuen Volks- und Jugendmusik anzubahnen. Alle die Kammermusikaufführungen betreffenden Anfragen sind zu richten an Musikdirektor Heinrich Burkard, Städt. Musikdirektion Baden-Baden; Adresse für die Jugendmusikbewegung ist: Arbeitsamt der Musikantengilde, Dr. Fritz Reusch, Charlottenburg 9, Fredericiastr. 22.

— *Bayreuth 1927.* Die Verwaltung der Bühnenfestspiele in Bayreuth teilt mit, daß für die diesjährigen Bühnenfestspiele, die vom 19. Juli bis 20. August stattfinden werden, und für welche drei Aufführungen des Ring, fünf von Tristan und sechs von Parsifal vorgesehen sind, als Dirigenten gewonnen wurden: Die Herren Generalmusikdirektor Dr. Muck für Parsifal, Franz v. Hößlin für den Ring und Karl Elmendorff für Tristan. Die Chöre leitet Prof. Hugo Rüdel. Staatsopern- und Domchor-Direktor, Berlin. Als Solisten wurden verpflichtet: Die Damen Anni Helm-Berlin, Ingeborg Holmgren-Berlin, Sigrid Johanson-Berlin, Barbara Kemp v. Schillings-Berlin, Emmy Krüger-München, Nanny Larsen-Todtsen-Stockholm, Eva Liebenberg-Berlin, Charlotte Müller-Berlin, Maria Nezadal-Bern, Maria Peschken-Berlin, Maria Ranzenberg-Wien, Minny Ruske-Leopold-Berlin, Elli Sendler-Berlin, Hilde Sinnek-Wiesbaden, Henny Trundt-Köln a. Rh.; ferner die Herren Ivar Antheisen-Dresden, Hans Beer-Wien, Karl Braun, Berlin, Josef Correck-Chemnitz, Walter Eckard-Berlin, Franz Egenieff-Berlin, Walter Elschner-Hamburg, Hans Fidesser-Barmen, Gunnar Graarud-Hamburg, Eduard Habich-Berlin, Karl Hannes-Köln, Alexander Kipnis-Berlin, Rich. Lüttjohann-Braunschweig, Lauritz Melchior-Neuyork, Gotthelf Pistor-Darmstadt, Oskar Ralf-Stockholm, Theodor Scheidl-Berlin, Friedrich Schorr-Berlin, Fritz Wolff-Hagen/W. Die Nachfrage nach Karten ist dauernd gut; baldige Vorausbestellung ratsam.

— *Das nächste (5.) Reger-Fest* wird gemeinsam von der Max-Reger-Gesellschaft und der Stadt Frankfurt veranstaltet und am 26.—30. April unter Leitung von Clemens Krauß in Frankfurt a. M. stattfinden. Zur Aufführung gelangen an fünf Abenden die Sinfonietta, der Sinfonische Prolog, die Balletsuite, die Mozartvariationen, der 100. Psalm, zwei Streichquartette, das Klavierquartett a moll Op. 133, das nachgelassene Klavierquintett, Lieder, Motetten und Orgelwerke. Als Mitwirkende sind verpflichtet Emmi Leisner, W. Gieseking, Alfred Höhn, Günther Ramin, Paul Hindemith, das Amar-Hindemith-Quartett, die Hollesche Madrigal-Vereinigung, der Rühlsche Chor und der Cäcilienverein, das Opern- und Museumsorchester.

— Auf dem nordischen Musikfest in *Stockholm* in diesem Frühjahr gelangen wie immer nur nordische Werke durch die nordischen Künstler der betreffenden Länder zur Aufführung. Die schwedische „Königliche Musikalische Akademie“ hat auch *Island* eingeladen, als fünfter nordischer Staat an dem Fest teilzunehmen. Es ist dies das erstemal, daß Island zur Teilnahme an einem ausländischen Musikfest eingeladen wurde. Wie verlautet, sollen finanzielle Schwierigkeiten dafür bestehen, daß das isländische Kultusministerium die Teilnahme Islands diesmal ermöglichen kann.

— In *Leningrad* bereitet man zurzeit eine internationale Sängerolympiade für nächstes Jahr vor. Eine Reihe von Gesangvereinen, darunter auch mehrere skandinavische, sollen eingeladen werden.

— Das diesjährige Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins findet vom 11.—15. Juni in *Krefeld* statt. Festdirigent ist Generalmusikdirektor Dr. Rudolf *Siegel.*

— Im Rahmen des „Sommers der Musik“ in Frankfurt a. M. wird u. a. Mitte Juni auch eine *„Woche für katholische Kirchenmusik“* veranstaltet. Es werden alle Zweige der katholischen Kirchenmusik zur Berücksichtigung kommen in Kompositionen und Gesängen alter und neuer Zeit. Ein Chor des Benediktinerklosters zu Maria-Laach wird mitwirken.

— Von Hermann *Ambrosius* kamen die Kammersinfonie Op. 59 in Chemnitz unter Malata, die 3. Sinfonie unter v. Hößlin in Barmen und die 4. Sinfonie unter Dr. Kunwald in Königsberg zur Uraufführung.

— Die erste Sinfonie Paul *Kletzkis* hatte bei der Uraufführung unter Peter Raabe in Aachen einen durchschlagenden Erfolg.

— Eine Passacaglia für Orgel in c moll von W. v. *Baußnern* erlebte ihre Uraufführung in Stuttgart durch Hermann *Keller.*

— In Darmstadt veranstaltete Bernd *Zeh* Ende März mit seinem Frauen-Kammerchor „Vereinigung Darmstädter Solistinnen“ im Kleinen Haus des Hessischen Landestheaters ein Konzert, in dem ausschließlich Werke zeitgenössischer Tonsetzer aus dem Manuskript zur Uraufführung gebracht wurden. Die Vortragsfolge wies drei- bis fünfstimmige unbegleitete Frauenchöre auf von Fr. *Noack* (Darmstadt), R. v. *Mojsisovics* (Graz), J. *Senfter* (Oppenheim) und R. *Wetz* (Erfurt) Chöre mit Solostimmen von R. *Hernried* (Berlin) und Chöre mit obl. Violine und Bratsche (Solo) von E. *Wenzel* (Neubrandenburg).

— Waldemar v. *Baußnern* hat soeben einen Zyklus von acht Gesängen für gemischten Chor a cappella vollendet, nach Dichtungen von Goethe, Hölderlin, E. M. Arndt, C. F. Meyer, Münchhausen und Binding.

— In Stuttgart kam am 13. Februar Karl *Hasses* Vorspiel und Fuge e moll für Orgel durch Friedr. Högner (Regensburg) zur Erstaufführung.

— Professor Wilhelm *Kempff* war vom deutschen Botschafter in Konstantinopel durch Vermittlung des Auswärtigen Amtes eingeladen worden, dort zur Feier des hundertjährigen Todestages Beethovens einige Klavierabende zu veranstalten.

— Richard *Greß* (Stuttgart) hat auf Grund einer Dissertation über die Entwicklung der musikalischen Variation zum Dr. phil. promoviert.

— In der *Mailänder Scala* wurde der „Rosenkavalier“ von Richard *Strauß* unter großem Beifall zum erstenmal seit dem Jahre 1914 aufgeführt. Damals mußte das Werk infolge des stürmischen Protestes des Publikums in der Skala nach der Erstaufführung abgesetzt werden.

— Hermann v. *Schmeidel* von Hochs Konservatorium in Frankfurt wurde als Leiter der Orchesterklasse an die Deutsche Musikakademie in *Prag* berufen. Schmeidel, der bisher u. a. Dirigent des Deutschen Singvereins war, übernimmt gleichzeitig den deutschen Männergesangverein und wird hiermit über einen der größten Vokalkörper in Prag verfügen.

— Wie die Württembergischen Landestheater in Stuttgart mitteilen, wurde zum Oberregisseur der Oper als Nachfolger des nach Dresden verpflichteten Dr. Otto Erhardt der Oberregisseur der Königl. Oper in Stockholm, Harry *Stangenberg,* berufen, der seine Stellung mit Beginn der neuen Spielzeit in Stuttgart antreten wird.

— Der preußische Kultusminister hat die Neuwahl von Mitgliedern der Preußischen Akademie der Künste bestätigt. Von der Sektion für Musik wurden gewählt: Arnold *Schönberg* in Berlin, Paul *Hindemith* in Frankfurt a. M. und Leos *Janacek* in Prag.

— Prof. Joseph *Turnau,* Intendant der Breslauer Oper, erhielt einen Ruf als Operndirektor am Deutschen Landestheater in *Prag.*

UNTERRICHTSWESEN

— Die Kammersängerin Ottilie *Metzger-Lattermann* ist als Lehrerin einer Gesangs-Ausbildungsklasse für das Sternsche Konservatorium gewonnen worden.

— Als Nachfolger Forstens für die Professur (Gesang) an der Wiener Musikakademie ist Staatsopernsänger Joseph *Manowarda* ausersehen.

— Kammersängerin Gertrude *Förstel* wurde zum Professor für Gesang an die Wiener Akademie für Musik ernannt.

— Der Münchner Komponist August *Reuß* erhielt einen Ruf als Kompositionslehrer nach Köln a. Rh.

TODESNACHRICHTEN

— In der Nähe ihres Geburtsortes Leipzig ist die bekannte Musikschriftstellerin *La Mara* im Alter von 89 Jahren gestorben. Die Trägerin dieses ruhmvollen Pseudonyms entstammte als *Marie Lipsius* einer angesehenen Leipziger Gelehrtenfamilie: der Vater war Rektor der Leipziger Thomasschule, ein Bruder ist als Professor der klassischen Philosophie an der Leipziger Universität bekannt geworden. Die dreißigjährige Schriftstellerin trat mit ihren „musikalischen Studienköpfen" hervor, die in vielen Auflagen und später auch in Einzelheften als begehrtes musikgeschichtliches Studienmaterial erschienen. Von ihren verläßlichen biographischen Arbeiten erlangten besonders die Schriften über Liszt, mit dem sie Freundschaft und reger Briefwechsel verband, Bedeutung. Auch ihre Aufsätze über die Gräfin Brunswik als der unsterblichen Geliebten Beethovens erregten Aufsehen. La Mara bewohnte lange Jahre in Leipzig ein ideales Heim, in dem auch Liszt oft zu Gaste war; als es in Leipzig nüchterner wurde, vertrieben sie städtische Baupläne in eine Mietswohnung, von wo aus sie schließlich aufs Land übersiedelte.
A. B.

— Agnes *Hundoegger*, die bekannte Begründerin der die musikalische Gehörbildung auf systematische Grundlage stellenden Tonika-Do-Lehre, ist am 23. Februar in ihrer Geburtsstadt Hannover im Alter von nahezu 70 Jahren gestorben.

— In Frankfurt a. M. verschied Musikdirektor H. A. *Kießling* im 61. Lebensjahre. Er war Schüler von Müller-Hartung und Hugo Hermann und hat sich als Musikdirigent, Lehrer und Referent um die deutsche Musik, besonders während seines langjährigen Aufenthaltes im Ausland, sehr verdient gemacht. Er war Direktor der Choral Union und Orchestral Societies in Peterhead (Schottland) und Prof. of Music an der Great Ealing School in London.

— Am 19. Februar starb in Wien Robert *Fuchs* einige Tage nach seinem 80. Geburtstag. Der feinsinnige Komponist war ein Schüler Dessoffs und lebte in Wien als langjähriger Theorielehrer am Konservatorium.

— Professor Sveinbjörn *Sveinbjörnsson*, der älteste isländische Komponist, starb am 23. Februar in Kopenhagen. Geboren 1847, fiel seine Entwicklung noch mit dem größten Tiefstand der Musikkultur und des Wirtschaftslebens auf Island zusammen. Johan Svendsen, der damals Island besuchte, entdeckte sein Talent und veranlaßte, daß er in Kopenhagen und später in Leipzig bei Reinecke und Jadassohn studierte. Er war viel in Schottland und Amerika tätig und komponierte meist Lieder und Klavierstücke. Größere Popularität erlangte er namentlich durch seine Melodie zu der heute fest eingebürgerten isländischen Volkshymne. *Jon Leifs.*

— Nach einer Meldung aus Venedig ist dort der Erfinder der Okarina, der im 97. Lebensjahr stehende Musiker *Sylvestrei* auf tragische Weise ums Leben gekommen. Sylvestrei beobachtete vom Fenster seiner Wohnung aus einen Faschingszug, stürzte plötzlich aus dem Fenster und war auf der Stelle tot.

— In Berlin starb der Gesangspädagoge Willi *Freytag-Frey*.

— In New-York starb, 73 Jahre alt, Henry T. *Finck*. Der von Deutschen abstammende Musikschriftsteller genoß in Amerika bedeutendes Ansehen; besonders bekannt wurde er durch seine Wagner-Biographie (auch ins Deutsche übersetzt).

— In Dresden starb das angesehene Mitglied der Stadtkapelle Kammermusiker E. L. *Teuchert* (Tubabläser). Er gab zusammen mit E. W. Haupt eine Musikinstrumentenkunde heraus.

GEDENKTAGE

— Am 1. März ist der 150. Todestag von Georg Christoph *Wagenseil*, dem ehemaligen Musiklehrer der Kaiserin Maria Theresia und Kaiserl. Hofkompositeur in Wien.

— Am 5. März 1827 wurde in Paris der Operettenkomponist Emile *Jonas* geboren.

— Am 5. März ist der 50. Todestag von Ernst Julius *Otto*, dem ehemaligen Kantor der Kreuzkirche in Dresden und bekannten Männerchorkomponisten. Er wurde am 1. Sept. 1804 zu Königstein (Sachsen) geboren, erhielt als Dresdener Kreuzschüler musikalischen Unterricht bei Weinlig und vollendete seine Ausbildung in Leipzig. Dresden wurde sein musikalischer Wirkungskreis. Er war 1830—1875 Kantor der Kreuzschule, daneben Dirigent der Liedertafel und Musikdirektor an ev. Kirchen. Er schrieb Motetten, Messen, drei Oratorien, zwei Opern, sowie zahlreiche Männerchöre, die durch die von ihm herausgegebene Männerchorsammlung besonders bekannt wurden.

— Am 6. März 1827 wurde zu Pernau in Livland Julius Otto *Grimm* geboren. Ursprünglich Philologe, wandte er sich dem Studium der Musik in Leipzig zu. Ab 1860 wirkte er in Münster, dessen musikalisches Leben er als Dirigent des Cäcilienvereins und später auch als Lektor der Musik an der dortigen Akademie auf Jahrzehnte bestimmte. Als Komponist gehört er unter die Spätromantiker. Mit Brahms verband ihn intime Freundschaft. Er starb am 1. Dez. 1903 in Münster.

— Am 11. März 1827 wurde Franz Magnus *Böhme* in Willerstedt geboren. Seine musikalische Ausbildung verdankt er vor allem Hauptmann und Rietz in Leipzig und wirkte nach elfjährigem Schuldienst durch zwei Jahrzehnte des Musiklebens in Dresden. 1878—1885 war er am Hochschen Konservatorium in Frankfurt tätig. Er veröffentlichte musiktheoretische Unterrichtsbücher, sowie eine Reihe von Liedersammlungen. Er starb am 18. Okt. 1898 zu Dresden.

— Am 22. März 1727 starb der italienische Opernkomponist Francesco *Gasparini* in Rom. Geboren am 5. März 1668 in Camajore, erhielt er musikalischen Unterricht durch Corelli und Pasquini in Rom. Er war in Venedig als Musiklehrer tätig, bis er 1725 Kapellmeister am Lateran wurde. Er schrieb 54 Opern, 7 Oratorien, eine Reihe Messen, Motetten, Kammerkantaten usw. und genoß als Komponist großes Ansehen.

— Am 22. März wurde Ottokar *Sevcik*, der berühmte Violinlehrer, 75 Jahre alt. Er wurde in Horazdiowitz in Böhmen geboren als Sohn eines Lehrers und Organisten, besuchte 1866—1870 das Konservatorium in Prag, war 1870—1873 Kapellmeister am Mozarteum in Prag, 1873 Konzertmeister an der Komischen Oper in Wien, ließ sich 1874 nach Reisen in Rußland in Charkow nieder, ging aber von dort schon 1875 als Professor für Violinspiel nach Kiew. Seine dortige erfolgreiche Tätigkeit verließ er 1892, wo er nach Prag ans Konservatorium als Violinprofessor berufen wurde. Aus Gesundheitsgründen unterbracher 1900 sein pädagogisches Wirken vorübergehend. Im Jahre 1909 wurde er als Vorsteher der Meisterschule für Violine an die Musikakademie nach Wien berufen, doch kehrte er später wieder nach Prag zurück. Aus S.s Schule ging im Lauf der Jahre eine ganze Reihe später berühmt gewordener Geigenvirtuosen hervor (Kubelik, Kocian, Ondricek, Zimbalist, Gulbertson, Feuermann, Prihoda u. a.), die den Namen ihres Lehrers in der ganzen Welt bekannt machten. S. pflegte als Lehrer eine besondere Bogenhaltung und sogen. „Halbtonmethode". Diese ist in einer Reihe von Heften niedergelegt und vermittelt mit größter Genauigkeit und Gründlichkeit einen lückenlosen systematischen Aufbau. Seine Schulwerke sind: „Schule der Violintechnik", „Schule der Bogentechnik", „40 Variationen zur Anwendung der springenden Stricharten", „Trillervorstudien", „Lagenwechsel und Tonleitervorstudien", „Doppelgriffvorstudien", „Violinschule für Anfänger" und „Vorschule der Violintechnik".

— Am 21. März ist der 25. Todestag von Franz *Nachbaur*, dem einst gefeierten Münchener Wagner-Sänger. Er hatte in Stuttgart bei Pischek studiert, war dann an verschiedenen Theatern tätig, bis er 1866 nach München kam. Hier glänzte er neben Vogl in den ersten Tenor-, besonders Wagner-Rollen (u. a. war er der erste „Walter Stolzing" in den „Meistersingern"). Er starb in München.

— Am 23. März 1877 starb in Florenz Karoline *Unger-Sabatier*, die ehemals berühmte Sängerin. Sie war am 28. Okt. 1808 in Wien geboren, studierte dort und bei Konconi in Mailand Gesang. Zuerst war sie in Wien tätig, wo sie mit Beethoven bekannt war, später sang sie hauptsächlich in Italien. Sie war vorübergehend mit dem Dichter Nikolaus Lenau verlobt, heiratete aber später den Gelehrten Francois Sabatier.

— Am 23. März wurde Ludwig *Heß*, der bekannte Konzertsänger und Komponist, 50 Jahre alt.

— Am 30. März 1727 wurde in Buonto (Neapel) der Opernkomponist Tommaso *Traetta* geboren. Er war langjähriger Schüler von Durante. Seine erste Oper „Farnace" (1751) machte ihn mit einem Schlag zum berühmten Mann, von dem von allen Seiten Opern begehrt wurden, deren er laut Verzeichnis 42 schrieb. Er war als Musiklehrer in Parma und Venedig tätig; später als Hofkomponist in Petersburg. Er starb am 6. April 1779 in Venedig.

— Am 2. April wird Felix *Rosenthal* (Dr. med.), der Wiener Pianist, Komponist und Musikschriftsteller, 60 Jahre alt.

— Am 2. April wird Arnold *Schering*, der bekannte Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Halle, 50 Jahre alt.

— Am 3. April 1827 starb in Breslau Ernst Florens Friedrich *Chladni*, der bekannte Akustiker. Er war am 30. Nov. 1756 in Wittenberg geboren, war zuerst daselbst Dozent der Jurisprudenz, ging aber nach dem Tod seines Vaters (Jurist) zu den Naturwissenschaften über. In der Folgezeit bereiste er, ohne eine feste Stellung innezuhaben, ganz Europa mit Vorträgen, die seine akustischen Entdeckungen zum Inhalt hatten. Nach ihm werden die sternartigen Formen, die der auf eine mit einem Bogen gestrichene Glasplatte gestreute Sand bildet, noch heute „Chladnische Klangfiguren" genannt. Er erfand weiter das „Euphon" und den „Klavizylinder" (Harmonika und Klavier aus Glasstäben). Er veröffentlichte eine ganze Anzahl akustischer Schriften, teils als Bücher, teils als Aufsätze in Zeitschriften.

— Am 9. April 1627 wurde der bedeutende Orgelmeister Johann Kaspar *Kerll* als Sohn des Organisten Kaspar *Kerll* im sächsischen Vogtland geboren. Erzherzog Leopold Wilhelm ließ ihn in Wien und Rom (Carissimi und Frescobaldi) musikalisch ausbilden. Er war 1656—1674 Kapellmeister in München. Von 1677—1684 war er Hoforganist am Stefansdom in Wien, kehrte aber hierauf wieder nach München zurück, wo er am 13. Febr. 1693 starb. Er schrieb Opern, Orgelwerke, Klaviersuiten und kirchliche Vokalwerke.

— In Hamburg konnte der Leiter des Cäcilien-Vereins, Julius *Spengel*, das Fest seines 50jährigen Dirigentenjubiläums begehen.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— In dem Vorort Hamburgs, *Bergedorf*, wo Friedrich Chrysander die große Händel-Bewegung entfesselte, hat sich eine Vereinigung das Ziel gesetzt, ein *Händel-Festspiel-Haus* zu errichten. In ihm sollen die Oratorien des Meisters, ausgewählte Opern und geeignete Werke des 18. Jahrhunderts in festlichen Aufführungen unter Mitwirkung hamburgischer Orchesterkräfte und hervorragender Solisten geboten werden. Die Baukosten des Hauses, die sich auf 800 000 Mark belaufen, hofft man durch Geldsammlungen im In- und Auslande aufzubringen. Ein Aufruf hierzu wird durch hervorragende Musiker, durch die Bürgermeister der drei Hansestädte, außerdem durch Namen aus Wissenschaft, Handel, Industrie und Politik unterstützt.

— Aus Anlaß der 100. Wiederkehr Beethovens Todestags veranstaltete das Fr. Nicolas Manskopfsche musikhistorische Museum, Untermainkai 54, Frankfurt a. M., eine Beethoven-Gedächtnis-Ausstellung aus seinen reichhaltigen Beständen. Die Ausstellung, deren Eröffnung am 6. März stattfand, enthält u. a. Bilder, Autogramme, persönliche Erinnerungsstücke Beethovens und seines Freundeskreises.

— Der amerikanische Komponist Georges *Antheil* wird im April in einem Konzert in Neuyork zum erstenmal sein mechanisches Ballett „Amerika, Afrika und der Stahl" aufführen. Das Orchester besteht aus 16 mechanischen Klavieren, die von einer elektrischen Zentrale aus regiert werden, außerdem einem Xylophon, vier großen Trommeln, zwei durch Elektromotoren angetriebenen Schiffsschrauben, einer Klakson, einer Sirene und je zwei großen Zinn- und Stahlblechen und einer Anzahl elektrischer Glocken. Ferner soll eine Sonate für Geige, Klavier und Trommel aufgeführt werden.

— Zur Ausarbeitung der Richtlinien für die Gründung einer *internationalen Zentralstelle für Musikberufe* in *Wien* wurde nach erteilter Ermächtigung des Obersten Rates der Conféderation internationale des travailleurs intellectuels ein Ausschuß gebildet, dem der Präsident des Zentralrates der geistigen Arbeiter Oesterreichs, Hofrat Dr. Hans Sperl, der Rektor der Musikhochschule, Hofrat Dr. Marx und Hofrat Dr. Kobald angehören. Außerdem wurden fünf Ausschüsse gebildet zur Beratung der Richtlinien für die einzelnen in Betracht kommenden Berufsgruppen. In diese Unterausschüsse wurden berufen: Hofrat Professor Julius Pfitzner (ausübend), Universitätsprofessor Dr. Lach (wissenschaftlich), Kapellmeister der Staatsoper Robert Heger (Theatergruppe), Ehrenpräsident Wedel (lehrend) und Vizepräsident Hermann (ausübende Gruppe).

— Alle Oboespieler und Freunde dieses schönen Instrumentes werden die Nachricht begrüßen, daß sich ein *Oboistenbund* gegründet hat, dessen Ausschuß aus etwa 80 der namhaftesten Oboisten besteht. Die Ziele sind, durch Zusammenfassung aller Vertreter des Instruments die Herausgabe neuer und wertvoller alter Kompositionen und Studienwerke zu billigsten Bezugspreisen zu ermöglichen, Verbesserungs- und Veränderungsvorschläge des Instrumentes durchzuführen und für bessere Berücksichtigung in der Solo-, Kammer- und Hausmusik zu sorgen. Irgendwelche Unkosten entstehen durch den Beitritt nicht. Anmeldungen sind zu richten an die Geschäftsstelle des Oboistenbundes, Leipzig, Querstraße 27.

— In *Bonn* wird mit Unterstützung von Stadt und Regierung das *Geburtshaus Beethovens* mit dem dazu erworbenen Nachbarhaus „Zum Mohren" als *Beethoven-Archiv* ausgebaut werden, das in engster Fühlung mit dem musikwissenschaftlichen Institut der Universität Bonn stehen wird und u. a. eine Bibliothek der gesamten Beethoven-Literatur, einschließlich aller Ausgaben von Beethovens Werken, Handschriften, Faksimiles von Dokumenten und Akten, alle Zeitschriften und Zeitungsartikel und anderes diesbezügliches Material beherbergen soll.

— Die aus Anlaß der im Juli stattfindenden *„Deutschen Sängerwoche"* in Nürnberg eingesandten Kompositionen haben die Zahl von 1835 Chorwerken erreicht. Unter diesen Umständen sah sich Prof. Zilcher, der Würzburger Konservatoriumsleiter, gezwungen, sein Amt als Mitglied des Prüfungsausschusses niederzulegen, da er neben vielen anderen Verpflichtungen diesen Anforderungen an seine Arbeitskraft nicht gerecht werden kann. An seine Stelle trat Prof. Thiel, Berlin. Außer ihm gehören dem Prüfungsausschuß an: Prof. Schwickerat, München, Prof. Klatte, Berlin, Prof. Dost, Plauen, und Musikdirektor F. Binder, Nürnberg.

— *Bisher unbekannte Handschriften Anton Bruckners* hat aus dem Nachlasse des Meisters die *Wiener Nationalbibliothek* erworben. Es befinden sich darunter Skizzen und Entwürfe zu den Sinfonien, mehrere kleine, noch unbekannte Kompositionen, eine bisher unbekannte Fassung der 4. Sinfonie, die Notizbücher Bruckners und Kalender mit zahlreichen persönlichen Bemerkungen.

— Die in Interlaken lebenden Töchter Robert Schumanns, Maria und Eugenie *Schumann*, haben der Stadt Bonn für das Bonner Heimatmuseum mehrere Erinnerungen an ihren Vater geschenkt, darunter den letzten Brief, den er am 5. Mai 1855 an Frau Clara schrieb, ferner die eigenhändige Niederschrift des sogen. „Letzten Gedankens" sowie ein lithographiertes Bildnis des Komponisten, ein Lieblingsstück Clara Schumanns.

— Die mit der Denkmalsenthüllung eingeleiteten Warschauer Chopin-Feierlichkeiten haben durch einen internationalen Wettbewerb von Pianisten aus fast allen Kulturländern ihren Abschluß gefunden. Von den 29 Konkurrenten errang der am Moskauer Konservatorium ausgebildete Leo *Oborin* den Preis des Staatspräsidenten, während die Polin Rosa *Etkin* aus der Schule von Drzewiecki (Warschau) und Mayer-Mahr (Berlin) den Preis der Landeshauptstadt erhielt.

— In Rußland sollen entsprechend den „Denkmälern deutscher Tonkunst" ebenfalls „Denkmäler der Tonkunst in Rußland" herausgegeben werden.

* * *

Zu unserer Musikbeilage. Die beiden Lieder auf Texte des 16. Jahrhunderts stammen aus der Feder unseres Chemnitzer Musikreferenten Walter *Rau*. — Edgar de *Glimes*, der als Tonsetzer in Lübeck wirkende Urgroßenkel Heinrich Marschners, kam in diesen Blättern schon früher zu Gehör. In Heft 6 dieses Jahrgangs ist ein von ihm mitgeteilter Brief seines Urgroßvaters enthalten.

*

Berichtigung. In der in Heft 10 dieses Jahrgangs unter „Kunst und Künstler" gebrachten Notiz muß es an Stelle von Hans „Kammerer" Hans „Kammeier" heißen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Deutsche Musikbücherei

Hofrat Heinrich Werner †
Hugo Wolfs treuester Freund u. Verehrer

Soeben erscheint sein letztes Werk

Band 60

Heinrich Werner

HUGO WOLF

und der Wiener Akademische Wagner-Verein

mit zahlreichen Bildbeilagen

8° Format, 157 Seiten

In Pappband Mk. 2.50, in Ballonleinen Mk. 4.—

Mit Heinrich Werner ist einer der letzten der treuen persönlichen Freunde Hugo Wolfs von uns gegangen, dessen vielfachen Veröffentlichungen wir einen tiefen Einblick in des Meisters Leben und Schaffen verdanken. So wird auch dies letzte Werk aus seiner Feder allen Hugo Wolf-Freunden besonders wertvoll sein!

Gustav Bosse, Regensburg

NEU!

Hermann Zilcher

Klaviertrio
in e-Moll, Op. 56
Edition Breitkopf 5330, RM. 9.—

Klänge der Nacht
6 Klavierstücke, Op. 58
Edition Breitkopf 5369, RM. 3.—

Verlag von Breitkopf & Härtel / Leipzig





Die unübertroffene Lehrmethode für Violine

von

O. Ševčík

I. Ausbildung der linken Hand

a) Für Anfänger (Stufe I.)

Op. 6. Violinschule für Anfänger (Halbtonsystem) Heft I—V: 1. Lage. Heft VI: Lagen-Vorstudien: 2., 3., 4. Lage. Heft VII: 5. Lage. Verbindung verschiedener Lagen. Preis eines Heftes . . . Mark 1.25
Komplett broschiert . . . 7.50
Band I/II . . . je 3.75
Ergänzung zu Op. 6. Melodienbuch . . . 1.50

b) Für weniger Vorgeschrittene. Vorschule der Violintechnik (Stufe II)

Op. 7. Triller-Vorstudien und Ausbildung des Fingerschlages.
Heft I: Uebungen in der 1. Lage . . . 3.—
Heft II; Uebungen in der 2., 3., 4., 5., 6. Lage . . . 3.—
Op. 8. Lagenwechsel und Tonleiter-Vorstudien . . . 3.—
Op. 9. Doppelgriff-Vorstudien in Terzen, Sexten, Oktaven und Dezimen . . . 3.—
Op. 7, 8, 9. Komplett broschiert . . . 10.—

c) Für mehr Vorgeschrittene (Stufe III—VI)

Op. 1. Schule der Violintechnik. Teil I: Uebungen in der 1. Lage . . . 4.—
Teil II; Uebungen in der 2., 3., 4., 5., 6., 7. Lage . . . 5.—
Teil III: Uebungen im Lagenwechsel . . . 3.—
Teil IV: Uebungen in Doppelgriffen. Drei- und vierfache Griffe. Pizzikato. Flageolettöne . . . 4.—
Komplett broschiert . . . 14.—

II. Ausbildung der rechten Hand (Stufe I—VI)

Op. 2. Schule der Bogentechnik. 4000 systematisch fortschreitende Bogenstrichübungen
Heft I M. 2.—, Heft II M. 2.—, Heft III M. 1.50, Heft IV M. 1.50.
Heft V M. 2.—, Heft VI M. 1.50. — Uebungsthemen separat 2.—
Op. 3 40 Variationen in leichtem Stile, zur Anwendung verschiedener Stricharten. 2.—
Pianoforte-Begleitung hierzu M. 4.50
Begleitende Violinstimme von Max Kaempfert . . . 2.—
Op. 2, 3. komplett broschiert . . . 10.—

BOSWORTH & CO. LEIPZIG C.1

NEUE MUSIK-ZEITUNG
48. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1927 Heft 14

Neue Musik im Lichte der Schwesterkünste

Von Dr. HERMANN HAAS (Prag).

Die Erkenntnis des alten griechischen Weisen, daß alles im Flusse begriffen sei, hat durch die Jahrtausende an Geltung nichts eingebüßt. Nach wie vor bedeutet Leben Bewegung, Veränderung, deren ursächlich bedingte Phasenfolge man unter dem Begriffe Entwicklung zusammenzufassen pflegt. Die Richtung dieser Bewegung spielt dabei eine untergeordnete Rolle und kann, da ja jedes Richtungsurteil relativ ist, auch nur einem Werturteile unterstellt werden, das rein subjektiven Charakter trägt. Die Wertung einer Erscheinung als Fortschritt oder Rückschritt hat somit in keiner Weise allgemeingültigen Charakter.

Am ehesten kann man es noch hingehen lassen, daß man Fortschritt in der Kunst im Sinne einer Angleichung der künstlerischen Kräfte an die bedeutendsten im Leben wirksamen Energien versteht. Denn die Wege des Lebens und der Kunst führen infolge der Eigengesetzlichkeit beider mitunter recht weit auseinander und es bedarf dann bisweilen einer fast gewaltsamen Anstrengung, um die zwischen beiden sich ergebenden Spannungsverhältnisse zu überwinden. Doch ist es klar, daß sich in der Kunst die wichtigsten Bewegungsphasen des Lebens, die ganze Lebenskurve auswirken muß, soll sie lebendig sein, d. h. die wichtigsten psychischen Energien des Lebens mit ihren vitalen Problemen zusammenfassen, um sie einer Erlösung im Geiste, also gewissermaßen sub specie aeternitatis, zuzuführen. Ist dies nun der Sinn der Kunst überhaupt, so ist es aber auch selbstverständlich, daß die Entwicklung in den einzelnen koordinierten Künsten so ziemlich parallel vor sich geht, freilich mit gewissen Schwankungen und Abweichungen, die in der Eigenart der betreffenden Kunstübung jeweils ihre besondere Ursache haben; die Hauptlinie aber, längs der sich diese Bewegung vollzieht, ist im Grunde in allen Künsten dieselbe. So natürlich dies nun auch erscheinen mag, so ist es doch nicht überflüssig, auf die Notwendigkeit dieses Parallelismus hinzuweisen und dessen Betrachtung immer von neuem anzuregen; denn sie gibt uns oft in auf den ersten Blick überraschender Weise Aufschluß über die Grundlage von Erscheinungen, die im Zeitpunkte ihres Auftretens in der *einen* Kunstgattung nahezu unverständlich bleiben müssen, wenn man nicht zu ihrer Erklärung die tieferen kulturellen Zusammenhänge heranzieht, wie sie erst das Bild der Kunst in ihrer *Gesamtheit* zu bieten imstande ist.

Daß in den letzten Jahrzehnten gerade die Malerei unentwegt an der Spitze der Entwicklung schreitet, lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das Verhältnis dieser Kunstgattung zu den Menschen. So sehr sie gleich den bildenden Künsten an das Material und dessen Begrenztheit gebunden ist, erfreut sie sich doch einer größeren Bewegungsfreiheit als die übrigen Künste, schon mit Rücksicht auf die Zusammensetzung ihres Interessenkreises. Gedichte schreiben (selbst solche, in denen echtes Gefühl pulsiert) ist nachgerade zu einer Pubertätserscheinung geworden, die, was die technischen Fertigkeiten anbelangt, lediglich eine gewisse bescheidene Beherrschung der Sprache und ihrer Ausdrucksmittel zur Voraussetzung hat. Musik in den Ausdrucksformen der Melodie und des Rhythmus (besonders soweit dieser als Koinzidenz einer psychischen Welle mit einer physischen in Betracht kommt) ist für viele geradezu eine unentbehrliche Begleiterscheinung des täglichen Lebens geworden, und wie vielen Menschen vermag doch in innerer Bedrängnis ein selbstgesungenes Lied Trost zu spenden! Freilich, die Erfordernisse für musikalische *Eigen*schöpfung, ja selbst für kongeniales *Nach*schaffen, sind auf dem Gebiete *dieser* Kunstgattung schon bedeutend größere. Denn Gedanken und Empfindungen in Worte umzusetzen, wie es vornehmlich dem Dichter zukommt, darin werden wir von früher Jugend auf geübt, so daß vielfach die Worte fest gewordene Assoziationen geworden, ja in manchen Fällen sogar an die Stelle des Begriffes selbst getreten sind. *Tonliche* Assoziationen aber sind die Besonderheit der musikalischen Sprache und bedingen vor allem einen gewissen Sinn für diese Art akustischer Phänomene, ganz abgesehen davon, daß der Genuß an Werken der Musik starke Abstraktionsfähigkeit voraussetzt. Ob freilich die nachgerade zur Mode gewordene Gewohnheit, die Jugend eine gewisse Fertigkeit in der Behandlung eines Musikinstrumentes erwerben zu lassen, der

Sache der Kunst nützt und nicht vielmehr die *Extensität* des Musikbetriebes auf Kosten seiner *Intensität* geht, ist mehr als fraglich. Bei der Malerei und den bildenden Künsten aber beginnen die Schwierigkeiten in einem noch früheren Stadium. Fehlt doch hier in den meisten Fällen auch jene innere Beziehung, wie sie breiteste Schichten etwa mit der musikalischen Liedschöpfung verbindet. Wie wenigen geht der wahre Sinn der Malerei auf, indem sie in einem Bildwerke nicht *mehr* zu sehen vermögen als bloße Naturnachahmung! Wobei allerdings nicht übersehen werden darf, daß die Verlockung zu *solcher* Art der Kunstbetrachtung in keiner Kunstgattung so nahe liegt, wie gerade in dieser. Denn wenn auch die Dichtung einer sogenannten onomatopoetischen Wirkung fähig ist und die Musik sich in gewissen Epochen gerade in der Naturnachahmung ganz besonders gefällt (man denke nur an Beethovens „Schlacht von Vittoria", die von ihm selbst gar nicht so niedrig eingeschätzt wurde), so haben diese Bestrebungen doch hier nie eine annähernd so große Verwirrung gestiftet wie in der Auffassung der Malerei. Wie viele vollends vermögen ein dieser Gattung angehörendes Kunstwerk (schon infolge der Sprödigkeit des Materials) selbst zu schaffen? Das hat zur Folge, daß in der Malerei und den bildenden Künsten der Dilettantismus zum großen Teile (und zwar vornehmlich gerade in seinen verderblichsten Auswirkungen) ausgeschaltet ist. Freilich ist daher auch die Zahl derer, die zu den bildenden Künsten ein wirkliches Verhältnis finden, viel geringer, dafür aber auch ihr Publikum ausgewählter; mußten doch jene, die hier nur Naturnachahmung gesucht haben, schon längst in der Erkenntnis ihrer Beziehungslosigkeit zu dieser Kunst zurückbleiben, seit sie die Malerei als Ziel verschmäht. Ist so der Kreis jener, die an der Entwicklung der Malerei wahrhaft interessiert sind, außerordentlich eng gezogen, so werden in diesen zwar an Zahl geringeren, geistig aber das allgemeine Niveau beträchtlich überragenden Köpfen neue Gedanken immer eher auf fruchtbaren Boden fallen; das Gesetz der Trägheit wird mithin bei einer Neueinstellung, weil diese eine nicht so breite Masse zu erfassen hat, um so weniger zur Geltung kommen. Die Beweglichkeit dieser Kunstgattung wächst dann mit der Fähigkeit der einzelnen künstlerischen Individuen, die Triebkräfte der Zeit zu erspüren, in sich aufzunehmen und künstlerische Tat werden zu lassen. So kommt es, daß gerade diese Kunstgattung berufen erscheint, auf den neuen Wegen Pionierarbeit zu leisten, die zwar schwer genug ist, gleichzeitig aber auch für die Schwesterkünste eine nicht zu unterschätzende Vorarbeit bedeutet.

Allen Künsten gemeinsam ist die Veränderung in der Behandlung des Erlebnisses, das ihren Schöpfungen zugrunde liegt: nicht das allein ist Gegenstand des Werkes, was in hoher Stunde empfangen, alle Dämme überflutend, über die Seele hereinbrach, so daß sich der Künstler in einem Werke Luft schaffen mußte. Auch unter den heutigen Verhältnissen bildet ein solches Erlebnis wohl den Kern des Werkes, doch muß es vorerst durch die strenge Schule des kritischen Geistes gehen, ehe es in die künstlerische Erscheinung tritt. An die Stelle des rein impulsiven, dem Instinkte gehorchenden Schaffens ist immer mehr das bewußte Schaffen getreten, das nicht deshalb aktiv ist, weil es so und *nur* so schaffen muß, sondern weil es bestimmte Probleme lösen will. Also das *Wollen* steht in der Wertung obenan, nicht das *Müssen*. Hat es sich hiebei in der Kunst von gestern mehr um die Farbengebung (sei es auf der Leinwand, sei es im Orchester) gehandelt, so ist es heute mehr das formale, darstellerische Problem, hinter dem das sachliche so häufig zurückgedrängt wird. Eine Art geistiger Akrobatik ist dafür kennzeichnend, die mit dem Stoffe nach Katzenart so lange spielt, bis sie ihn endlich zu fassen bekommt. Nichts illustriert diese Versuchsreihen, in denen eine und dieselbe Impression immer von neuem geformt wird, besser, als die Variationstechnik eines Picasso (man denke nur an die vielen Abwandlungen seines Lieblingsthemas „Die Laute"). Was bedeutet das aber anderes als die ungeahnte Variationstechnik unserer Neutöner, wie sie etwa Arnold Schönberg auf die dialektische Spitze getrieben hat? Oder als die Kontrapunktik der neuesten Musikschulen, die das Nebeneinander in Gleichzeitigkeit zusammenfassen, oder mit anderen Worten die horizontale Einschichtigkeit in die intensive, tiefendimensionale Mehrschichtigkeit zusammengeschoben haben? Ihnen bedeutet der melodische Einfall nicht *mehr* als form- und charakterlose Materie, die ihre aufbauende, gestaltbildende Kraft erst im Verlaufe des Werkes erweisen muß. Da ferner hiebei die größtmögliche Konzentration erreicht und alles irgendwie zu der künstlerischen Absicht in Beziehung gesetzt werden soll, ist in Malerei und Musik die möglichste Abwendung von der rein sinnlichen Wirkung, die möglichst vereinfachte Farbengebung die natürliche Folge — das große Orchester wird auf die Anforderungen der Kammermusik beschränkt, eine Wandlung, zu der in der Musik übrigens auch die Reaktion gegenüber dem Wagnerschen Musikdrama drängt, das Streben, ihr absolute Geltung unabhängig vom Worte zu verschaffen.

Auch die Bemühungen, der Kunst möglichst alle, auch die scheinbar unzugänglichsten Gebiete zu er-

schließen, ist bezeichnend für die moderne Malerei wie ihre Schwesterkunst: sehen wir hier einen Künstler wie den eben genannten Picasso, angeregt durch die in der Dichtung bereits allenthalben geübte psychoanalytische Methode, hinter die Kulissen der Seele, in die Werkstatt des Geistes hineinleuchten, indem er z. B. nicht nur das Geschaute selbst, also das Objekt, sondern in demselben Bilde auch gleichzeitig Phasen aus dem subjektiven Akte des Schauens festzuhalten sucht, so findet sich auch hiezu eine auffallende, übrigens mit Bestimmtheit von Picasso inspirierte Parallele in Eric Saties Musik zu Platons philosophischen Begriffsbestimmungen. Daß ein ähnliches Streben, die Grenzen der Musik nach Möglichkeit zu erweitern, auch bei anderen Komponisten vorherrscht, beweist Alban Bergs früher Versuch, den musikalischen Geist von Ansichtskartensprüchlein auszuschöpfen. Die Lösung desselben Problems wie Picasso versucht weiter Schönberg, wenn er zuerst den lebendigen Leib der Musik seziert, um dann die einzelnen Glieder, an deren Anordnung im Sinne eines zeitlichen Ablaufes wir gewöhnt sind, synthetisch in wenigen mächtigen Klangsäulen übereinanderzutürmen. Daß daraus auch zum großen Teile die schwere Verständlichkeit der betreffenden Ausdrucksstile resultiert, braucht wohl nicht weiter ausgeführt zu werden. Auf die ähnlich synthetische Methode der modernen Dramatik und ihre kontrapunktischen Ausdrucksmittel, die unter Verzicht auf alle Uebergänge und Bindemittel in fortwährend sich erneuernden Explosionen lapidar Begriff neben Begriff setzt, ohne einem Gefühl Zeit zum Ausklingen zu lassen, sei hier nur beiläufig hingewiesen.

Auch die Komplizierung des Rhythmus, wie sie in den bildenden Künsten etwa durch die Ausschaltung des Kunstmittels der Symmetrie schon vor geraumer Zeit inauguriert wurde, hat ihr Gegenstück in der neuen Musik; doch ist diese in der Melodiebildung vom Reime, dessen Frage- und Antwortspiel nur mit Hilfe des Rhythmus aufgefaßt werden kann und der daher mit diesem aufs engste verknüpft ist, über die Assonanz und völlige Reimlosigkeit zur Polyrhythmie fortgeschritten und dadurch mit der Fülle der nur anklingenden Rhythmen über die in der Malerei beobachteten Grenzen weit hinausgegangen. Noch entschiedener ist der Radikalismus der neuen Musik in der Abkehr von der Naturnachahmung, die auch in der Negierung der durch die natürlichen Verhältnisse gegebenen Tonalitätsbeziehungen auf das entschiedenste zum Ausdruck kommt.

Viele von den besprochenen Merkmalen sind typische Jugenderscheinungen einer neuen Kunstrichtung, die sich im Beseitigen des Bestehenden nicht genug tun kann und dadurch vielfach über das Ziel hinausschießt. Es ist bezeichnend, daß gerade diese extremen Richtungen in der Malerei (wo sie übrigens auch zu Beginn nie so extrem sein mußten, um eine neue Aera heraufzuführen) schon in der Rückbildung begriffen sind; und so kann man vielleicht aus der gegenwärtigen Gestaltung der bildenden Künste nicht uninteressante Schlüsse auf die weitere Entwicklung der Schwesterkünste, insbesondere der Musik, ziehen.

Der elfjährige Liszt und Beethoven / Von Walther Nohl

Franz Liszt (1811—1886) soll schon als Knabe, wenn er gefragt wurde, was er werden wolle, auf ein an der Wand seines Elternhauses hängendes Bild von Beethoven gezeigt und gesagt haben: „Ein solcher!"

1821 zogen seine Eltern mit ihm zu seiner weiteren musikalischen Ausbildung nach Wien, wo er von Carl Czerny im Klavierspiel und von Salieri in der Komposition unterrichtet wurde.

Im Frühling 1823 sollte Franz Liszt Wien verlassen und sich in einem Konzert verabschieden. Vorher wurde er bei Beethoven eingeführt.

In den Konversationsheften dieser Zeit finden wir folgendes:

Heft 27 (März/April 1823):

Schindler: „Der kleine Liszt hat mich dringend ersucht, Sie recht schön zu bitten, um ein Thema, worüber er Morgen im Concert zu phantasiren wünscht.

humilime dominationem vestram si placeat scribere unum Thema.

er will es aber versiegelt erst dort eröffnen.

mit der freien Phantasie des Kleinen ist es eben noch nicht streng zu nehmen, daß man es drucken könnte.

Der Bursch ist ein tüchtiger Klavierspieler, was *Phantasie* anbelangt, so ist noch weit vom Tage, bis man sagen kann, er phantasirt.

Czerny Karl ist sein Lehrer.

11 Jahre eben.

kommen Sie doch, es wird den Karl gewiß unterhalten, wie der kleine Bursche spielt.

Sie ist wenig weiter (der letzte Satz im Manuskript durchgestrichen).

leider daß der Kleine in Händen des Czerny ist. — Sie mögen es errathen haben.

es ist doch Schade, daß Ihr hoher Genius in Klaviersachen begraben wird, *denn leider*

bleiben denn die ausgezeichnetsten Werke dieser Art liegen, weil die Clavierspieler unserer Zeit immer mehr den Geschmack des Guten verlieren, und gerade diese verderben das große Publikum oder den Haufen . . .

Nicht wahr, Sie werden die etwas unfreundliche Aufnahme von letzthin dadurch gut machen, daß Sie morgen das Concert des kleinen Liszt besuchen?"

Schindler hat dies am 12. April, am Tage vor dem Konzert Liszts, geschrieben. Aus seinen Bemerkungen geht hervor, daß das Verhalten Beethovens bei dem vorher stattgehabten Besuch des kleinen, elfjährigen Franz Liszt nicht allzu freundlich gewesen ist.

Frau Passiak-Schmerling, Nichte der Fanny del Rio, schrieb in einem an Thayer gerichteten Briefe (mitgeteilt in Thayers Beethoven, IV, S. 59 u. f.) vom 20. März 1881: „Liszt wurde als Knabe zu Großvater (Giannatasio del Rio, bei dem der Neffe Karl in Pension war) gebracht, woselbst er auch spielte. Beethoven, der zugegen war, soll gesagt haben: „Dieser Knabe wird der Welt eine Nuß aufzuknacken geben!" — Einen Anspruch auf Zuverlässigkeit kann diese Mitteilung, die sonst nirgendwo bestätigt ist, kaum machen.

Der 74jährige Liszt erzählte nun seiner Schülerin Ilka Horovitz-Barnay: „Ich war ungefähr 11 Jahre alt, als mein verehrter Lehrer Czerny mich zu Beethoven brachte. Schon lange vorher hatte er diesem von mir erzählt und ihn gebeten, mich einmal anzuhören. Allein Beethoven empfand solchen Widerwillen gegen Wunderkinder, daß er sich immer heftig dagegen sträubte, mich zu empfangen. Endlich ließ er sich doch von dem unermüdlichen Czerny überreden und sagte zum Schlusse ungeduldig: „Also bringen Sie mir in Gottes Namen den kleinen Racker!"

Es war um 10 Uhr morgens, als wir die zwei kleinen Stuben im Schwarzspanierhause, wo Beethoven wohnte, betraten, ich etwas schüchtern, Czerny mich freundlich ermutigend. Beethoven saß vor einem langen, schmalen Tisch am Fenster und arbeitete. Er blickte uns eine Weile finster an, sprach mit Czerny ein paar flüchtige Worte und blieb schweigsam, als mein guter Lehrer mich ans Klavier winkte. Ich spielte zuerst ein kurzes Stück von Ries. Als ich geendet hatte, fragte mich Beethoven, ob ich eine Bachsche Fuge spielen könnte. Ich wählte die c moll-Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier. — „Könntest du die Fuge auch gleich nach einer andern Tonart transponieren? fragte mich Beethoven. Zum Glück konnte ich es. Nach dem Schlußakkord blickte ich auf; der dunkelglühende Blick des großen Meisters lag durchdringend auf mir. Doch plötzlich zog ein mildes Lächeln über die düstern Züge. Beethoven kam ganz nahe heran, beugte sich zu mir, legte mir die Hand auf den Kopf und fuhr mir schmeichelnd mehrmals über das Haar. „Teufelskerl!" flüsterte er, „so ein Racker!" — Ich gewann plötzlich Mut: „Darf ich jetzt etwas von Ihnen spielen?" fragte ich keck. Beethoven nickte lächelnd. Ich spielte den ersten Satz aus dem C dur-Konzert. Als ich fertig war, faßte mich Beethoven an beiden Händen, küßte mich auf die Stirn und sagte weich: „Geh! Du bist ein Glücklicher. Denn du wirst viele andere Menschen beglücken und erfreuen. Es gibt nichts Besseres, Schöneres!"

Franz Liszts Schülerin bemerkt dazu: „Liszt erzählte das Vorstehende im Tone tiefster Ergriffenheit. Tränen waren in seiner Stimme, und ein warmes Glücksgefühl klang aus der einfachen Erzählung. Der glänzende Weltmann, der umschmeichelte Künstler war verschwunden — der große Augenblick, den er in seiner Jugendzeit erlebt hatte, hallte noch jetzt in reichen, feierlichen Akkorden in seiner Seele nach. Er blieb eine kurze Weile schweigsam. Endlich sagte er: „Dieses Ereignis aus meinem Leben ist mein größter Stolz geblieben — das Palladium für meine ganze Künstlerlaufbahn. Ich erzähle es nur äußerst selten und nur — guten Freunden."

Abgesehen von kleinen Gedächtnisfehlern des greisen Meisters, z. B. daß Beethoven 1823 noch gar nicht im Schwarzspanierhause wohnte und daß die Verständigung mit dem tauben Beethoven nicht gewesen sein kann, wie es in der Erzählung dargestellt wird, vorausgesetzt auch, daß die Schülerin Liszts wirklich die Sache so wiedergibt, wie sie Liszt ihr erzählt haben soll, ist das Verhalten Beethovens mit der Bemerkung Schindlers in dem Konversationsheft von der unfreundlichen Aufnahme des kleinen Liszt durch den Wiener Meister nicht in Einklang zu bringen. Wahrscheinlich hat der großherzige, gute alte Liszt stark die Verhältnisse verklärt, wie das wohl geschehen kann, wenn so viele Jahre über dem Ereignis dahingegangen sind.

Wie war es nun mit dem Konzert am 13. April? War Beethoven in dem Konzert?

La Mara berichtet in ihrem Buche: „Musikalische Studienköpfe": „Der 11jährige Franz Liszt gab am 1. Dezember 1822 der musikliebenden Kaiserstadt ein Konzert im landständischen Saale. Ein zweites, am 13. April 1823 von ihm im Redoutensaale gegebenes Konzert, das Beethoven durch die Aufsehen erregende Ehre seiner Anwesenheit auszeichnete, trug ihm als höchsten Lohn einen Kuß des großen Tonmeisters ein, dem er schon zuvor zu seinem Stolze

durch Schindler zugeführt worden war, und zu dem er von je mit glühender Verehrung als zu seinem höchsten Ideal emporblickte."

Und bei Ludwig Nohl lesen wir in seinem: „Beethoven, Liszt, Wagner": „Am Konzertabend selbst .. muß es den hohen Meister nicht gehalten haben, dem aufstrebenden jungen Genius wenigstens die Freude seiner persönlichen Gegenwart zu gönnen. *Er war in dem Konzerte anwesend.* Wir wissen es aus Liszts eigenem Munde, und daß Schindler das gerade Gegenteil behauptet, beweist nur, daß er den Meister, der nicht bemerkt zu werden, zumal an solchem öffentlichen Orte, stets vorzog, eben nicht gesehen hat. Und Beethoven liebte nicht immer von Eindrücken, die er in seiner Kunst gehabt, zu reden. Daß er aber *hier einen solchen wahren Eindruck* in seiner Kunst gehabt, beweist sich schlagend und ergreifend zugleich durch die ebenfalls von Liszt selbst überlieferte Tatsache, daß er am Ende des Konzerts auf das Podium *zu dem Knaben hinging, ihn in den Armen zu sich emporhob und küßte*! —"

In den Konversationsheften dagegen lesen wir folgendes:

Heft 27 (März/April 1823):

Der Neffe Karl: „Es war nicht voll.
Er hat schon einiges componirt, aber die Kunsthändler geben nichts.
Schwarze Haare."

Der Bruder Johann: „Ueber ein Ungerischen Deutschen hat er pantas. (phantasiert). Es waren sehr viele die Thema bey sich hatten."

Und im Heft 30 (Ende April 1823):

Der Neffe: „Jemand aus dem Institut war neulich im Concert des jungen List, und sagte, daß er viele Fehler im Spiel gemacht habe.
Er ist immer das Extrem; entwed- er lobt über die Maßen, oder, wenn nähmlich dr Wind anders geht, er tadelt über die Maßen. Vorige Woche war er bey mir, und bath mich, doch ja das Concert des List nicht zu versäumen; dann fing er an, ihn bis an die Sterne zu erheben, ihn *dir* u. *Mozart* (in Eurer Jugend) gleichzusetzen, und endigte: Er wolle mir jedoch keinen Vorgeschmack geben, ich würde mich wundern über das Genie."

In Heft 32 (Mitte Mai 1823) äußert sich noch einmal jemand, vielleicht der Engländer Smart: „... wo sehr ausgezeichnete Talente sind, wie z. B. der kleine Liszt aus Ungarn".

Und in Heft 33 (Mitte Mai 1823) erwähnt der Baron Pronay, bei dem Beethoven in Sommerwohnung war, noch einmal den kleinen Liszt.

Sonst geschieht in den Konversationsheften Liszts nicht Erwähnung.

Aus den Bemerkungen in den Konversationsheften, die als unbedingt zuverlässige Urkunden anzusehen sind, geht klar und unbestreitbar hervor, daß Beethoven das Konzert des kleinen Liszt nicht besucht, sondern sich von andern später darüber hat berichten lassen. Es ist nach der Aeußerung des Bruders Johann sogar anzunehmen, daß Beethoven auch die Bitte Schindlers, dem Konzertgeber ein Thema für eine Phantasie zu schicken, nicht erfüllt hat. Von einem Kuß Beethovens nach dem Konzert kann also nicht die Rede sein.

Moderne Gesangspädagogik

Von CONSTANTIN BRUNCK (Nürnberg).

So alt die Gesangskunst ist, so alt ist das Schlagwort von ihrem „Niedergang", das auch heute immer und immer wieder zu hören ist. Ich für mein Teil glaube — mindestens was Deutschland anlangt — ganz und gar nicht an seine Berechtigung. Gewiß gab und gibt es Grund zu mancherlei Klagen. Aber ganz abgesehen davon, daß das *allgemeine* Niveau wohl nie sehr hoch war (sonst hätte man beispielsweise im vielgerühmten 18. Jahrhundert nicht die wenigen, bekannt gewordenen Koryphäen höher bezahlt als moderne Bühnenstars), gibt es auch heute eine ganze Anzahl erster Sänger und Sängerinnen, von denen wir annehmen dürfen, daß ihre Leistungen — wenn auch dem Zeitgeschmack entsprechend anders geartet — so doch nicht geringer sind als die früherer Gesangsgrößen. Wir dürfen auch nicht vergessen, daß ein großer Teil der von uns zu beklagenden angeblichen Verfallserscheinungen der Gesangskunst darauf beruht, daß die Entwicklung der Operndramatik seit Beethoven über Verdi, Meyerbeer bis zu Richard Wagner mit ihrer stetigen Steigerung des Orchesterapparates und der Anforderungen an die Singstimmen den Sänger wie den Gesangspädagogen vor Aufgaben stellte, denen er zunächst nicht gewachsen war (die aber die *älteren* Sängergenerationen noch viel weniger hätten erfüllen können). Anforderungen, welche unsere jüngsten Musikdramatiker vielfach in so wahnwitziger und naturwidriger Weise übertrieben haben, daß ihnen überhaupt keine menschliche Kehle mehr in künstlerisch und technisch einwandfreier Weise gerecht werden kann.

Dazu kommt der moderne Hetz- und Ausbeutungs-

betrieb, wie er besonders an Provinzbühnen üblich ist, dem viele Anfängerstimmen zum Opfer fallen (zumal die „Tanzoperette" tut viel Schaden). Endlich hat die neuzeitliche Vermehrung der Theater und Konzerte zur Folge, daß viel mehr Sänger notwendig sind als früher und deshalb die Auswahl weniger streng ist. — Die noch vor 25 Jahren allgemein übliche und auch heute noch viel verbreitete Lehrmethode des Vor- und Nachsingens „schöner" Töne, des Uebens technischer Schwierigkeiten vom ersten Tage an ohne vorhergehende Stimmbildung konnte diesen ständig vermehrten Ansprüchen naturgemäß nicht mehr gerecht werden, da sie nur die wenigen naturgegebenen „Sängerstimmen" zur Reife brachte, alle andern aber als „stimmlich unbegabt" ausscheiden mußten (d. h. mindestens 95 vom Hundert der Gesangstudierenden). So kam die trügende Erscheinung des „Verfalles", während es sich in Wirklichkeit nur um ungenügende Steigerung der Leistung handelte.

Diese Steigerung aber dürfen wir von der „*modernen* Gesangspädagogik" erhoffen. Gestützt auf die in aller Stille geleistete wissenschaftliche Vorarbeit eines Jahrhunderts, wächst allmählich eine ernst zu nehmende Gesangswissenschaft heran. Wächst ein junger Stamm von wissenschaftlich und praktisch geschulten Stimmbildnern heran, von denen man zuversichtlich Höchstleistungen erwarten darf, die selbst diejenigen der Gesangsmeister der Belcanto-Zeit übertreffen dürften. Jene waren zwar begünstigt durch die vorteilhafte Sprache ihres Landes und durch die Muße einer sieben- bis zehnjährigen Ausbildungszeit, im übrigen aber lediglich angewiesen auf das *ästhetische* Urteil ihres Sängerohrs, beziehungsweise auf die intuitive Ahnung richtiger Tonbildung, die sie jedoch nicht begründen und deshalb auch in den seltensten Fällen lehrend vermitteln konnten. Heute aber ist die Erkenntnis der physiologischen Gesetze der Tonbildung so weit gereift, daß wir Fehlerquellen mit ziemlicher Sicherheit in ihren *Ursachen* erfassen und dementsprechend in sehr vielen Fällen beseitigen können, denen man früher hilflos gegenüber stand.

Der Nicht-Gesangsfachmann weiß davon bis heute leider wenig und wenn er sich mit solchen Fragen schon befaßt hat, fühlt er sich vielleicht abgestoßen, weil er nicht glauben kann, daß aus dem Wust der alljährlich den Markt überschwemmenden Gesangslehrerschriften irgend eine wissenschaftlich einwandfreie Gesangsmethodik sich solle ableiten lassen. Vertreten sie doch die widerstreitendsten Meinungen, bekämpfen sich oft bis aufs Blut, oder dienen sogar offenkundig nur dem Reklame- und Sensationsbedürfnis der Verfasser, indem sie offensichtliche Unrichtigkeiten oder gar Charlatanerien verfechten. — Und dennoch läßt sich aus ihnen, wenn man sie nur kritisch und sachlich zu lesen weiß, viel Material zusammentragen, das vereinigt und geordnet dem praktischen Gesangslehrer ein stattliches Rüstzeug an die Hand gibt. Betrachten wir nur einmal einige wenige der hervorragendsten Vertreter moderner Gesangspädagogik in ihren wichtigsten Werken:

Müller-Brunow („Tonbildung oder Gesangsunterricht?" 1890) war wohl der erste, der klar erkannte, daß mit Gesangsübungen nichts zu erreichen sei, bevor das Gesangs*instrument* selbst in Ordnung gebracht wurde; daß also dem Singen der Stimmbildungsunterricht vorausgehen, dieser aber logischerweise bei der Funktion der Stimmerzeugung (durch Atem und Stimmlippen), beim „primären Gesangston" beginnen müsse. — Dr. *Wilh. Reinecke* („Die Kunst der idealen Tongebung", 4. Aufl. 1919) ging auf dem eingeschlagenen Wege beherzt weiter, indem er eine umfassende, im Laufe der Zeit durch immer neue Beobachtungen bereicherte und verbesserte Stimmerziehungsmethode ausdachte. Diese hat wegen ihrer etwas starren Mechanistik und Einseitigkeit teilweise scharfe Gegnerschaft gefunden. Das unbestreitbare Verdienst R.'s aber ist, als erster einwandfrei festgestellt zu haben, daß der Falsetton unter gewissen Voraussetzungen (nämlich wenn er frei ist von falschen Spannungen. Anm. d. Verf.) entwickelbar ist zum beliebig an- und abschwellbaren, frei beweglichen, ausdrucksvollen *Kunstgesangs*ton, für den R. die Bezeichnung „Einregister" prägte. Wertvoll ist auch seine Feststellung, daß für den Falsetton die dunkle Resonanz bei natürlich-tiefer Kehlkopfstellung die günstigste ist, daß also der seither von den meisten Koloratursängerinnen benützte flach-harte Kopfton mit hochgepreßtem Kehlkopf nicht dem natürlichen Ideal entspricht (für empfindliche Ohren übrigens auch schlecht klingt). — Auf ganz anderem Weg, nämlich auf dem der rein wissenschaftlichen Deduktion, kommt *Hans Erben* („Das gesangliche Einregister im Lichte der Funktionstheorie", Dresden 1922) zu dem nämlichen Resultat des gesanglichen Einregisters. — Der nun als Modetorheit (aus dem Mißverstehen der Kopftontheorie) drohenden Gefahr des „Piepstones" tritt Dr. *G. Armin* entgegen mit seinem „Stauprinzip", in dem er an sich richtige Grundsätze freilich bis zur Verzerrung übertreibt. Aber gerade die hierdurch hervorgerufene heftige Polemik trug viel zur Klärung der wichtigen Frage der „Atemstauung" und „Bruststütze" bei. — Dr. *A. Thausing* („Die Sängerstimme" 1924) lenkt die Aufmerksamkeit darauf, daß die Säuglinge und

Kleinkinder gegenüber den allermeisten Erwachsenen wahre „Stimmriesen“ seien, weil ihre Tongebung ungehemmt und vollkommen naturgemäß (ähnlich wie bei Tieren) erfolge. Späterhin gehe dann diese Fähigkeit infolge der Einflüsse unserer kulturellen und gesellschaftlichen Zustände (Schule!) meist zugrunde; der erwachsene Durchschnittsmensch müsse also als degeneriert betrachtet werden. Wenige nur erhielten sich die natürliche Urkraft, diese seien unsere großen Sänger, seien jene „Stimmphänomene“, die ohne sonderliches Studium zu benötigen, von Haus aus singen können. (Es gilt also, will man Sänger erziehen, die Schädigungen des Kindesalters auszuschalten oder durch Training die ursprüngliche Kraft wieder herzustellen.) — Dr. *Nadoleczny* („Untersuchungen über den Kunstgesang“, I. Atem- und Kehlkopfbewegungen, Berlin 1923) machte viele hundert sorgfältige Messungen über die Bewegungen des Kehlkopfes, der Brust- und Bauchmuskulatur bei erfolgreichen, nicht erfolgreichen und ungeschulten Sängern, was grundsätzlich wichtige Resultate ergab. — Dr. *Wagenmann* („Caruso und das Problem der Stimmbildung“, Leipzig 1924) untersucht den Einfluß der (italienischen) Sprache auf die Stimmbildung, wodurch die Notwendigkeit einer spezifisch „deutschen“ Stimmbildungslehre für deutschsprachige Sänger einwandfrei erwiesen ist. — *Otto Iro* („Diagnostik der Stimme“, Wien 1923) verbreitet sich besonders über die „Divergenz der Stimmregister“, ihre Kennzeichen, Gefahren und die Möglichkeit der Beseitigung, während *Franziska Martienssen* („Die echte Gesangskunst“, 2. Aufl. 1920) eine sehr feinsinnige, scharf beobachtende Studie über ihren Lehrer, den Meistersänger *Meschaert*, herausgibt. — Das weitaus umfassendste und wohl auch bedeutendste Werk der letzten Jahre ist „Die natürliche Gesangstechnik“ (Leipzig 1922) von *Rudolf Schwartz*, der mit ungeheurem Fleiß und souveräner Sachkenntnis zusammengestellte Versuch einer Gesamtdarstellung der modernen Gesangstechnik und -pädagogik. Er untersucht darin in sorgfältigster Weise die Funktionsmöglichkeiten der im Kehlkopf enthaltenen oder mit ihm verbundenen Nerven und Muskeln, ebenso die Atemmuskulatur und das Ansatzrohr (Resonanzräume, Mund und Nase) und leitet daraus in geistvoller Weise ein synthetisches Bild des naturgegebenen Gesangstones ab. Von ärztlichen Fachwissenschaftlern wird allerdings der Einwand gegen ihn erhoben, daß Stimmlippenbeobachtungen, wie S. sie gemacht haben will, technisch nicht möglich seien, weil selbst die Kinematographie einschließlich der Zeitlupe bis heute derartige Details der Stimmlippenfunktion nicht wiedergegeben habe. Ich kann das nicht nachprüfen, aber selbst wenn S. die Selbsttäuschung unterlaufen sein sollte, daß er das, was sein geistiges Auge als richtig erkannt hat, auch mit dem wirklichen Auge gesehen zu haben glaubt, so tut das dem Wert seiner Arbeit kaum Abbruch, denn seine Folgerungen sind so zwingend logisch, daß sie mindestens in den Grundlinien — die für die praktische Bewertung der wichtigsten Phänomene der Stimmgebung völlig ausreichen — vermutlich richtig sind. Ausgezeichnet sind seine Erläuterungen über Nasalresonanz. Wie weit man sich seinen übrigen gesangsästhetischen und methodischen Anregungen (Vokalisationslehre u. a.) anschließen will und kann, wird natürlich subjektiver Meinungsverschiedenheit unterworfen sein. — Zu diesem hier nur in Schlagworten gegebenen Material, das selbstverständlich weder auf Vollständigkeit der Inhaltsangabe noch auf Vollzähligkeit irgend welchen Anspruch erhebt, sondern nur das Hervorstechendste anführen will, kommen noch eine Unzahl kleinerer Schriften weniger bekannter Autoren, die freilich viel Wiederholungen, viel Ueberflüssiges und Nebensächliches, oft auch Unrichtiges, oft aber auch wertvolle Einzelheiten enthalten; dazu die Aufsätze in musikalischen und wissenschaftlichen Zeitschriften („Die Stimme, Berlin“, „Die Stimmbildung Wien“ usf.). Das alles ermöglicht schon einen weitgehenden Gesamtüberblick und ergibt eine von Jahr zu Jahr sich vergrößernde wissenschaftliche Plattform, auf der es sich mit verhältnismäßig großer Zuversicht auf Erfolg arbeiten läßt.

Vor allem wissen wir heute, daß es keine Geheimkunst der Sänger, keine „Triks“ oder durch nur instrumentale Uebung der Singstimme erreichbaren Fertigkeiten gibt, sondern daß der echte Gesangston gleichbedeutend ist mit dem unverbildeten, zur höchsten Reinheit und Vollkommenheit der Funktion gebrachten *Natur*ton. Je besser es uns gelingt, alle Hemmungen zu beseitigen, die schlechte Angewöhnung, falsches Schönheitsideal (schlechtes Ohr!), Mißbrauch des Organs, Erkrankung und Degeneration geschaffen haben, desto schöner und reiner wird der Ton sein, desto größer Ausdrucksfähigkeit, Geläufigkeit und Ausdauer. In der Beseitigung dieser Hemmungen und Heilung der Schäden besteht die eigentliche Aufgabe des Gesangspädagogen, alles andere schafft die Natur selbst.

So erfolgt der heiß ersehnte, viel umkämpfte *Registerausgleich* innerhalb des natürlichen Stimmumfanges selbsttätig, denn die Natur kennt keine Trennung der Register. Sobald die Stimmlippen unbehindert und unbeeinflußt von allen fremden Außenspannungen (durch Hals-, Zungen- und Gaumenmuskeln oder falschen Atemdruck) arbeiten können,

lernen sie in relativ kurzer Zeit den Falsetton ohne Bruch in den Mittelstimmton (mezza voce) und diesen zum Vollton zu führen und wieder abzuschwellen. Allerdings ist diese Befreiung von Außenspannungen (Schrei-, Gaumen-, Knödel-, Preß-, Näselton), der „lockere“ Ton oft erst nach langen Bemühungen (meist sind ein bis zwei Jahre notwendig), manchmal überhaupt nicht erreichbar; denn der Kehlkopf ist durch Muskeln und Sehnen verbunden mit Zunge, Mund- und Nasenrachen, mit Hals- und Brustmuskulatur und ist in seiner Funktion abhängig von der Atemgebung. Wenn nun irgend ein Glied in dieser ganzen Kette nicht richtig funktioniert, werden die anderen Organe mit beeinflußt. Deshalb ist es ganz unmöglich, irgend eine Funktion für sich allein, etwa die Resonanzen oder die Atmung, oder gar die Stimmlippen (deren unmittelbare Beeinflussung sich bekanntlich überhaupt unserem Willen entzieht) losgetrennt von den übrigen zu üben. Vielmehr ist es notwendig, stets alles zugleich — abwägend, prüfend, hier einen Vorteil ausnützend, dort einen Umweg wählend — zu überwachen und nach Möglichkeit allmählich zu bessern. Dabei ist man lediglich auf die Feinheit des Ohres angewiesen, das sich beim echten Gesangspädagogen (man denke an das Ohr des Lungen- oder Herzarztes!) allmählich zu einer solchen Schärfe ausbildet, daß er aus der Eigenart des Klanges „sämtliche physiologischen Vorgänge mit der Schärfe eines Röntgenbildes vor sich sieht“. (Iro.) Da dem *Schüler* aber zunächst diese Fähigkeit zu hören, völlig fehlt, ist die Arbeit anfangs unendlich erschwert und ihr Resultat in hohem Maße davon abhängig, inwieweit sich sein Ohr verfeinert. Vermag er diese Art zu hören sich nicht anzueignen, so wird er nie wirklich singen lernen, und sei er sonst noch so musikalisch und stimmlich begabt. Je rascher und schärfer er aber das Wesentliche des echten Stimmklanges erfaßt, desto schneller und größer seine Fortschritte, selbst wenn er rein funktionell größere Hemmungen zu überwinden hätte.

Ebenso selbsttätig wie die Stimmlippenfunktion, nämlich instinktiv, regeln sich die übrigen Funktionen. Lockern sich beispielsweise die falschen Spannungen der Gaumen- und Zungenmuskulatur, welche den Mundrachen verengen und den Nasenrachen abschließen, so werden die Räume von selbst weit, der Ton wird klangvoll und schön („sitzt vorne“). Was wir durch Lippenstellung, Zungenhaltung, bewußte Atemrichtung und dergl. dazu tun können, sind relativ kleinere Verbesserungen, die sich aus der Erfahrung, aus persönlichem Geschmack u. s. f. individuell abstufen.

Ist endlich der lockere, vorne sitzende, an- und abschwellbare Ton in einem Umfang von etwa zwei Oktaven als „Einregister“ gefunden, dann erst beginnt jener Teil der Arbeit, den der Gesangslehrer alter Schule als das Primäre betrachtete, die *technische Uebung*, die nun nach denselben Gesetzen verläuft wie jede andere Körpergymnastik, jedes andere „Training“ auch (nur unter ständiger Kontrolle des Ohres mit dem Endzweck des künstlerisch vollendeten Gesanges). Man beginnt sehr vorsichtig steigernd, sobald Versteifungen oder falsche Funktionen einsetzen, wieder korrigierend, ab- und zugebend, bis allmählich die Höchstleistungsfähigkeit (täglich 4 bis 5 Stunden normalkräftiger Tongebung) erreicht ist, wie sie zur mühelosen Bewältigung anstrengender Bühnen- oder Konzertpraxis notwendig ist. Für diese Vollreife ist eine Gesamtzeit von 6—8 Jahren erforderlich, eher sollten z. B. hochdramatische Partien (unter dem 30. Lebensjahr überhaupt nicht) nicht gesungen werden. Auch sollte man unter 4 bis 5 Jahren der Ausbildung nicht in den regulären Theaterbetrieb eintreten, nämlich nicht eher, als bis die künstlerisch und funktionell richtige Stimmtechnik zur Selbstverständlichkeit geworden ist, da sonst Stimmschädigung, ja deren Verlust nicht ausgeschlossen ist. — — —

Die *Methodik* des Unterrichts richtet sich völlig nach der stimmlichen, seelischen und körperlichen Eigenart des Schülers. Eine feststehende, allein seligmachende „Methode“ kann es ebensowenig geben, als es auch nur zwei völlig gleiche Stimmen oder Schülerindividualitäten gibt. In einem Falle, etwa bei starker Ueberstauung der Stimme und hartem Glottiseinsatz, wird man, um den krampfigen Stimmlippenschluß zu lockern, vielleicht mit dem Piano-Falsetton oder absichtlich überhauchter Stimmgebung beginnen; dort, wo der Ton an sich hauchig und zur Heiserkeit neigend ist, im Gegenteil energischen Toneinsatz (Lach- oder Sprechübungen) verordnen. Einmal wird Tiefstellung des Kehlkopfes durch Betonen der U-Resonanz und Pfeif-Mundstellung, ein andermal völlige Passivität der Gesichtsmuskeln oder gar italienisch-flache Tongebung angezeigt sein. Hier wird durch Summübungen und französische Nasalvokale Nasalität anzustreben sein, dort wieder übertriebenes Näseln durch Hervorheben der Zahn- und Mundresonanz bekämpft werden müssen. Alles bei stetiger Berücksichtigung der Stimmlippenfunktion, die — wie gesagt — von Gaumen-, Zungen- und Atemtätigkeit nicht zu trennen ist. Täglich wird man vor neuen Aufgaben stehen, Neues wählen, Altes modifizieren müssen. Stimmkrisen sind zu überwinden, auch die psychische Einwirkung auf den Schüler, zumal während der oft sehr schleppenden,

im Zickzack verlaufenden und deshalb deprimierenden Anfangsentwicklung darf nicht vergessen werden, soll das Ziel erreicht werden.

Es *wird* mit verhältnismäßig großer Sicherheit erreicht werden, sind die Voraussetzungen beim Schüler gegeben. Nicht mehr wie früher die „phänomenale" stimmliche Begabung, sondern vor allem *Gesundheit* des Stimmapparates wie des übrigen Körpers (sehr wichtig! besonders organische Stimmstörungen können alles vereiteln!), ausreichendes Gehör und Ausdauer, Geduld und nochmals Ausdauer. Es kann also künftighin jeder, der kraft seiner musikalischen und geistig reproduktiven Begabung sich für berufen hält, den Sängerberuf mit der gleichen Zuversicht ergreifen, wie man heute ein Instrument oder als Dirigent studiert. Nicht mehr der — vielleicht geistig und musikalisch unbegabte — Stimmriese, sondern das *Talent* wird künftighin unsere Bühnen und Konzertsäle bevölkern. Auch späterhin wird es nicht lauter Carusos geben, so wenig als man heute lauter Paganinis und Liszts auf dem Konzertpodium findet. Aber eine, auch große Räume mühelos füllende Stimme von etwa 2 Oktaven Umfang, die in Technik und Ausdruck ihrem Besitzer zuverlässig gehorcht, wird das Rüstzeug sein, mit dem der solid geschulte Durchschnittssänger wird rechnen können. Welchen Vorteil das für die Entwicklung unserer Musikkultur bedeutet, wenn nicht mehr allein der Kehlkopfathlet, sondern jeder denkende Künstler Sänger sein kann, darüber braucht man wohl kein Wort zu verlieren. Und für den Rückgang des rein stimmlichen Niveaus der Sängerschaft braucht man um so weniger zu fürchten, als ja die Naturtalente keineswegs vom Wettbewerb ausgeschlossen sind.

Diese Entwicklung *wird* kommen, sie ist nicht aufzuhalten. Aber sie könnte beschleunigt werden, wenn unsere offiziellen, staatlichen Stellen weniger zurückhaltend wären. Die „phonetischen Institute" unserer Universitäten könnten durch vergleichende Aufnahmen nicht nur fertiger Sängerstimmen, sondern auch der Stimmen von Schülern der verschiedensten Meister vor und während der Ausbildung, durch Messungen, Berichte über Unterrichtsmethoden, über Erfolge und Mißerfolge, durch ärztliche Untersuchungen über sogenannte Stimmkrisen und andere Hemmungen, wissenschaftliche Arbeit leisten, die dem Einzellehrer und -forscher ganz unmöglich ist, für die Klärung der noch offenen Streitfragen, besonders aber für die Methodik des Unterrichts von unschätzbarem Wert wären. Auch dürften unsere großen Konservatorien allmählich beginnen, die praktischen Folgerungen aus der neuen Bewegung zu ziehen, indem sie nicht mehr der Reklame halber die Besitzer berühmter Sängernamen, die sich häufig genug niemals ernsthaft mit den Fragen der Stimmbildung beschäftigt haben und nicht die geringste Erfahrung oder Begabung zum Unterrichten mitbringen, als Gesangslehrer verpflichten, sondern praktische Stimmpädagogen von Ruf. Ist es doch kennzeichnend, daß von all den oben zitierten Führern der modernen Gesangspädagogik nur ein einziger in öffentlicher Stellung ist, nämlich (seit ganz kurzer Zeit) Frau Martienssen an der Akademie der Tonkunst in München.

Randbemerkungen zum Aufsatze „Russische Volksmusik" von Robert Hernried[1] / Von Ossyp Zaleskyj

Die interessante und nicht genug erforschte Volksmusik der osteuropäischen Nationen gibt vielen Musikforschern Anregung zum Studium des melodischen, rhythmischen und harmonischen Aufbaues dieser Volkslieder. Speziell die Volksmusik des zum ehemaligen Rußland gehörenden Gebietes findet viele Anhänger, welche mit Erstaunen manche an deren Volksliedern unbekannte Prinzipien des melodischen und harmonischen Aufbaues in ihr entdecken und in dieser Richtung ihre Studien betreiben. Leider kommt nicht jeder zum richtigen Beschlusse. Der Grund dafür liegt oft genug in der mangelhaften oder gänzlichen Unkenntnis der betreffenden Sprache, wie auch darin, daß das ehemalige Rußland ein „Museum" verschiedener Nationen war, deren eine jede ihr eigentümliches nationales Gepräge, eigene Kulturphysiognomie, wie auch eigene Volksmusik besaß. Im zaristischen Rußland wurde aber nur eine „russische" Nation als Staatsnation anerkannt und unter diese Benennung alle das Gebiet bewohnenden Völker eingerahmt. Dadurch entstehen noch heute manche Irrungen in der Klassifikation der Volkslieder, was auch leider in dem obenerwähnten Aufsatze Herrn Hernrieds vorgekommen ist. So zählt Herr Hernried zu den russischen Volksliedern auch eines der bekanntesten ukrainischen Volkslieder (trotz der Bemerkung, daß dieses Lied aus der Ukraine stamme), welches seine Popularität durch die ukrainische Operette von N. Lyssenko „Natalka Poltawka" erobert hat, nämlich das Lied „Es wehen die Winde, es wehen mächtige"

[1] Erschienen in Heft 9 dieses Jahrgangs.

(Seite 182). Andererseits bezeichnet Herr Hernried das Lied vom Dnjepr „eine altukrainische Hymne", die jedoch als solche in der ukrainischen Musik unbekannt und wahrscheinlich von einem russischen Komponisten stammt. Das letzterwähnte Lied ist mir unbekannt, daher kann ich von ihm nichts sagen, aber das erste Volkslied ist falsch notiert und falsch phrasiert und dadurch verliert es selbstverständlich seine melodiöse Gestalt. (Die Schuld trifft wahrscheinlich den Gewährsmann Herrn Hernrieds, der das Lied falsch vorgesungen hatte.)[1] In Wirklichkeit klingt das Lied folgendermaßen:



Noch eines möchte ich in dem erwähnten Aufsatze richtigstellen. Bei dem letzten Beispiele wollte uns Herr Hernried den Leittonschritt in dem russischen Volksliede zeigen und ist wiederum ein Opfer seines Gewährsmannes geworden, denn eben in dem bekannten Wolgaliede soll es statt „e" der Ton „es" (in f moll) sein. Der Leitton ist eine Manier des intelligenten Sängers, der dieses musikalische Bedürfnis hört und willenlos den Leitton singt. Uebrigens schaut das Lied in seiner eigentlichen Gestalt so aus:



In dieser Redaktion findet man das Lied in dem Hefte „Russische Volkslieder von Dr. H. Möller" (Edition Schott), wo sich auch die Anmerkung von der Verbesserung des „es" auf „e" befindet. In den ukrainischen Volksliedern ist der Leitton keine Seltenheit, wie auch chromatische Tonveränderungen, doch der größte Kenner der ukrainischen Volksmusik, N. Lyssenko, deutet es folgendermaßen: die Chromatisation und dadurch auch der Leitton entstand zur Bereicherung der Expression des Gesanges, wie es in der persisch-arabischen Volksmusik der Fall ist, da die ukrainischen Volkslieder mit jenen auch manche andere gemeinsame Merkmale aufweisen.

Dies werden vielleicht folgende von N. Lyssenko aufgenommene zwei ukrainische Volkslieder illustrieren.

Das Lied vom Mädchensleid



Soldatenlied



[1] Hier ist nachzutragen, daß am Anfang des Aufsatzes „Russische Volksmusik" von Rob. Hernried folgender Passus infolge eines technischen Versehens fortgeblieben ist: „Einem befreundeten Deutschrussen, der vor den Bolschewiken nach Deutschland geflüchtet war und jetzt bereits wieder in Finnland weilt, verdanke ich die gesangliche Wiedergabe der nachfolgenden Proben russischer Straßenrufe und Volksgesänge."

Vom Brukenthalchor in Hermannstadt

Fünf Jahre deutsche Kirchenmusik in Rumänien

Von Dr. ERICH H. MÜLLER (Dresden)

Vor fünf Jahren am Abend vor Weihnachten trat der damals gerade nach Hermannstadt berufene Stadtkantor Professor Franz Xaver Dreßler zum erstenmale mit



Prof. F. X. Dreßler, Leiter des Brukenthalchors

seinem Bruckenthalchor vor die Oeffentlichkeit. Der junge aus Karl Straubes Meisterschule hervorgegangene Künstler hatte mit klugem Blick erspäht, daß eine Belebung des kirchlichen Gesanges auch eine Stärkung des völkischen Bewußtseins, das unter der rumänischen Herrschaft mehr denn je der Stärkung bedarf, nach sich ziehen müsse. Noch schwangen in ihm die Erinnerungen an die Motetten in der Leipziger Thomaskirche nach und so entschloß er sich, einen Chor nach diesem Vorbild zu schaffen. Die Hauptaufgaben der Neugründung sollte die Pflege der geistlichen, nebenher aber auch der weltlichen a cappella-Musik sein, um die sonn- und festtägige Kirchenmusik auszuschmücken, regelmäßige Freitagsabend-Motetten zu veranstalten und auch bei weltlichen Feiern und in Konzerten in ganz Siebenbürgen die Aufführungen von Chorwerken zu ermöglichen. Den Namen Brukenthalchor empfing die Vereinigung nach dem Freiherrn Samuel von Brukenthal, dem 1721 geborenen Kaiserlichen Gubernator von Siebenbürgen. Dieser, einer der bedeutendsten Persönlichkeiten des siebenbürgischen Sachsenvolkes, der einer großen Karriere als Diplomat entsagte, um seine Kräfte seinem Volke zu widmen, hat sein bedeutendes Vermögen, sein prächtiges Palais in Hermannstadt und seine reichen Sammlungen dem evangelischen Gymnasium vermacht, das 1921 seinen Namen annahm. Es war daher ein naheliegender Gedanke, auch einem Chore, der sich aus Schülern dieser Anstalt zusammensetzt, den Namen Brukenthalchor zu geben.

In fünfjähriger Wirksamkeit ist es dem Chor gelungen, sich zu einer der angesehensten Chorvereinigungen Siebenbürgens emporzuarbeiten und zum wichtigsten Faktor in der Pflege der a cappella-Musik zu werden. Der Weg zu diesem Ziele war deswegen besonders schwierig, weil der Chor nicht aus Alumnen gebildet werden konnte, sondern aus sich freiwillig meldenden Knabensängern des Gymnasiums zusammengestellt werden mußte, die sich nach einer Prüfung zu acht Jahren Mitarbeit verpflichten. So war es für den Leiter nicht die leichteste Aufgabe, bei den Knaben die Freude am Gesang, die Begeisterung an der Kunst zu wecken, zu fördern und zu erhalten. Dies ist ihm in starkem Grade gelungen und heute zählt der Chor, der mit 46 Mitgliedern begründet wurde, bereits an die 80 Sänger. Die letztjährige Jubiläums-Motette am 23. Dezember zeigte, welche hervorragenden Eigenschaften Professor Dreßler in sich vereinigt. Er ist nicht nur ein Orgelvirtuos hohen Ranges, der auch vor der reichsdeutschen Kritik wohl bestehen kann, sondern auch ein vorzüglicher Chorleiter und musikalischer Erzieher, der es verstanden hat, das ihm zur Verfügung stehende Sängermaterial soweit herauszubilden, daß es in Wettbewerb mit unseren deutschen Knabenchören treten kann. Absolute Reinheit der Intonation, tadellose Aussprache, rhythmische Sicherheit, sorgsam gefeilter Vortrag und äußerste Präzision machen das Zuhören zu einem wahren künstlerischen Genuß und zwingen zu der Feststellung, daß sich in Dreßler alle Eigenschaften vereinigt finden, die ihn in die erste Reihe der Kantoren stellen.

Fesselnd ist es, die Programme durchzublättern und zu sehen, welche außerordentliche Zahl von schwierigen Werken bewältigt wurde. Da findet man in der Reihe der Orgelkompositionen besonders Reger (Op. 59, 65, 135) und Bach vertreten, daneben gruppieren sich Frescobaldi (Passacaglia in B), Pachelbel (Toccata in F), Liszt, Rheinberger, Brahms (Choralvorspiele) und von den Zeitgenossen der ehemalige Hermannstädter Kantor Johann Leopold Bella (Fantasiesonate D), E. N. von Reznicek (Präludium und Fuge in c), der siebenbürgische Tonsetzer Gerhard Schuster (Choral-



Die Stadtpfarrkirche in Hermannstadt, in der die Motetten des Brukenthalchors stattfinden

Fantasie) und der siebenbürgischem Geschlechte entsprossene Waldemar von Baußnern (Fantasie über den Choral: „Aus tiefer Not schrei ich zu Dir"). Letzterem wurde anläßlich des Baußnernfestes ein ganzes Programm gewidmet, in dem auch neben drei geistlichen Volksliedern noch die Motette „Ich will den Herren loben allezeit" zu Gehör gebracht wurde. Es würde zu weit führen, alle Werke, die im Laufe von fünf Jahren vom Chor vorgetragen wurden, hier aufzuzählen. Es sei aber erwähnt, daß J. S. Bach „Jesu meine Freude", Arnold Mendelssohn Angelus Silesius-Gesänge und die Passionsmusik aus der dem Thomanerchor gewidmeten „Geistlichen Chormusik" Op. 90 (Uraufführung!) neben Werken von Hans Sachs, Lasso, Palestrina, Jacob Gallus, Joh. Eckard, Volkmar Leisring, J. G. Ebeling, Joh. und Michael Bach, Prätorius, Johann Walther, Johann Rosenmüller, Joh. Wolfgang Franck, Joh. Pachelbel, Joh. Abraham Peter Schulz, Reissiger, Georg Vierling, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Rheinberger, Moritz Hauptmann, Bruckner (vier Graduale), Brahms, auch die zeitgenössischen Komponisten wie Reger (Op. 138), Albert Becker, Georg Schumann, Franz Mayerhoff, Vollhardt, Richard Trägner, der in Hermannstadt lebende Deutsche Arthur Stubbe u. a. aufgeführt wurden. Ein gewaltiges Arbeitspensum, dessen Bezwingung nur möglich ist durch die nimmer rastende und sich immer mit ganzer Persönlichkeit einsetzende Künstlerschaft Professor Dreßlers, der mit den Komponisten Paul Richter-Kronstadt und Norbert Hannenheim-Hermannstadt, dem Vertreter der Neuen Musik, zu den Führern des deutschen Musiklebens in Siebenbürgen zählt.

*

I. Kongreß für Farbe-Ton-Forschung in Hamburg

Das Farbe-Ton-Problem, von dessen Vorhandensein die Oeffentlichkeit bisher nur anläßlich der Laszloschen Versuche einer Farblichtmusik nicht ohne Widerspruch Kenntnis genommen hatte, umfaßt ein großes, stets gekanntes, aber bisher fast unerforschtes Gebiet der Synästhetik, dessen Gründe sich nur in engster Zusammenarbeit von Wissenschaftlern, Musikern und Malern langsam erschließen werden. Es handelt sich nicht etwa um eine geniale Idee, die in intuitivem Schaffen eines Künstlers eine neue Kunstgattung erstehen läßt, sondern es handelt sich zunächst um einen wissenschaftlichen Arbeitskomplex, der in drei Hauptgruppen zerfällt:

1. die Erforschung der Entstehung und des harmonischen Zusammenhanges der „Photismen" (zwangsläufig gesehener Farbgebilde) mit der diese Erscheinungen hervorrufenden Musik,
2. die Erforschung des unterbewußten Einflusses tönender Musik auf harmonische Form- und Farbendarstellung in der bildenden Kunst und
3. die Erforschung von Grundlagen für eine bewußt angelegte Kombination von Musik und Farbspiel unter Wahrung eines einheitlichen harmonischen Gesamteindrucks.

Die klare Feststellung dieser drei Forschungsgebiete und der Zusammenschluß ihrer Bearbeiter ist wohl das wichtigste Ergebnis des Hamburger Kongresses, auf dem gleichzeitig in den gastlichen Räumen der Universität eine erfreulich große Zuhörerschaft mit den ersten Anfängen einer Klärung auf den genannten drei Gebieten bekannt gemacht wurde.

Die merkwürdige und seltene Veranlagung des „Farbhörens", als deren Hauptvertreter der erblindete Hamburger Organist P. Dörken anzusehen ist, hat Prof. Anschütz (Hamburg) und seinen Mitarbeitern Anlaß zu sehr sorgfältig und systematisch durchgeführten Untersuchungen an bisher etwa 150 Synoptikern gegeben. Zahlreiche Vorträge aus diesem Kreise berührten die Ergebnisse dieser Arbeiten, die bei der Akademischen Verlagsanstalt in Leipzig fortlaufend im Druck erscheinen. Die Empfindung des Tonarten-Unterschiedes, ein der Synopsie verwandtes Gebiet der Synästhetik, behandelte vom Standpunkt des musikalischen Erlebens H. Stephani (Marburg), vom Standpunkt des Theosophen H. Beckh (Frankfurt). V. Goldschmidt (Heidelberg) erörterte die Grundfragen: was kann das Ohr hören und was das Auge sehen an der Hand seiner bekannten harmonischen Komplikationsformel.

Der Einfluß von Musik auf malerische Darstellung, besonders auf abstrakte Farbenphantasien wurde in einer Bildersammlung der Kunstschule Natter (Jena) und in einem von vorzüglichen Lichtbildern begleiteten Vortrage von O. Rainer (Wien) mit oft überraschend überzeugenden Beweisen belegt.

Am schwierigsten gestaltete sich die Frage der Möglichkeit einer wirklich künstlerisch eindrucksvollen praktischen Verbindung von Musik und Farbenspiel. Dem bereits oft erörterten Farblicht-Klavier Laszlos trat ein Farben-Licht-Spiel von L. Hirschfeld-Mack entgegen, das auf mechanische Farbenzusammenstellung und -Veränderung verzichtete und in sinnreicher Einfachheit der Mittel durch Zusammenwirken mehrerer aufeinander eingespielter Helfer die individuelle Gestaltung eines organischen Zusammenhanges im Farbenspiel betonte.

Beide Darbietungen ließen erkennen, daß doch wohl erst die Technik des Films dem Auge gegenüber ermöglicht, zu einer in sich geschlossenen Lebendigkeit einer farbigen Abwandlung zu gelangen und damit zur Voraussetzung eines harmonisch-einheitlichen Gesamteindruckes einer kombinierten Ton-Farbe-Abwandlung.

Dies wurde in einem gut durchdachten Vortrage von W. Merz (Berlin) und von H. Schümann (München) betont, der in seinem Vortrage nachwies, daß die harmonischen Gesetze seiner monozentrischen Tonlehre für das Gebiet der harmonischen Farbe-Empfindung gleiche Gültigkeit besitzen.

*

Royal Palace

Berliner Uraufführung der Jazzoper von KURT WEILL

Kurt *Weill* versuchte wiederum (*Krenek* war der Aufführung nach der erste), die neuen Publikumsgötter *Jazz, Film, Revue* in den Dienst der Oper zu stellen. Am besten vermählte sich der Jazz dem Ueberliefert-Opernhaften. Das Stück, das von Iwan *Goll* stammt, braucht den Jazz als musikalischen Ausdruck ebensowohl wie der Lohengrin das Pathos des großen Orchesters. Obwohl in der tieferen Idee durchaus romantisierend, ist dieses Stück von der übersättigten Frau doch sehr zeitbehaftet: Film und Revueattraktionen zeigen auf, was moderne Liebhaber und der Ehemann einer müden Frau alles bieten können. Daß diese Frau dennoch ins Wasser geht, weil sie sich dem All vermählen will, ändert nichts daran, daß die Dichtung viel Kluges zur Psychologie des heutigen Weibes bietet, so daß musikalisch eine Art Sommernachtstraum ohne Romantik, nur mit einer süßen „Stimme

vom See", entsteht. Im übrigen ist eine Autohupe wesentlich motivbildend, und es entsteht eine Jazzmusik, die sich vom Amerikanismus bereits löst, die auf Tanzformen im allgemeinen verzichtet und sich dem Opernhaften Weills gut angleicht. Auch die Melodiebildung interessiert. Sie spannt weite Bogen über rhythmisch bewegte Unterlagen, oder aber wirkt sorgsam deklamierend und phrasiert und eindringlich in der Zeichnung. Unter *Kleiber* und *Hörth* fand die Aufführung explosiven Beifall, einige Widerspruchsgeister drangen nicht durch. Obwohl Kreneks „Jonny" wesentlich belangvoller erscheint, ist Weill der Idee einer europäischen Jazzoper bei Verzicht auf Schlagerwirkung seiner Tanzrhythmen vielleicht doch näher gekommen.

A. Baresel.

*

Neue Pantomimen in Prag: Bartók, Ravel, Martinu

Drei effektvolle Pantomimen gingen letzthin über die Prager Bühnen. Béla *Bartoks* „Der wunderbare Mandarin" am Prager Deutschen Theater hat vielleicht am meisten Verwunderung erregt. Das Libretto von Lengyel ist etwas problematisch und überschreitet alle möglichen Grenzen des szenisch Darstellbaren, streckenweise auch die des Geschmacks. Ohne Kondensierung der Gebärde, die sich mit sparsamen Andeutungen begnügen muß, wäre die Pantomime unaufführbar. Drei Strolche zwingen eine Dirne, Geld zu verdienen. Der „alte schäbige Kavalier" wird hinausgeworfen, weil er kein Geld hat, der „schüchterne Jüngling" fliegt aus dem gleichen Grund, der „wunderbare Mandarin" bleibt; nachdem ihn die Herren ausgeraubt haben, wird er mit Kissen erstickt, steht aber wieder auf, er wird sofort gründlich erstochen und erhebt sich wieder, wird schließlich aufgehängt und geht kurz danach spazieren, erst nach dem Liebesgenuß fällt er um und ist tot. Selbst bei symbolischer Deutung steigt im Hörer Aversion auf, welche nur durch die eminente Musik Bela Bartóks unterdrückt wird, die umso kräftiger wirkte, als zuvor Dohnanys armseliger „Schleier der Pierette" zu sehen war. Bartók ist ein Urmusikant, der in der Struktur mit Strawinsky verglichen werden kann, trotzdem er in der Melodik aus dem Raume magyarischer, slowakischer und rumänischer Volksmusik schöpft, einem Gebiet, wo er dem Stürmer Janaček begegnet. Klanglich hat er trotz aller harmonischen Komplexe, die das Schönbergsche Profil überschneiden, ein eigenes Gesicht. Bartók liebt allerdings den Klang an sich, den Klangeffekt. Höhen und Tiefen des Englischhorns und des Fagotts, Posaunen-, Pauken- und Chor-Glissandi, eine obligate Klavierchromatik beweisen dies. Bartók gibt Stimmungen, illustriert aber überdies jede Regung: bei diesem Text sogar jede physische Veränderung. In der Mandarinszene gibt es Steigerungen, die nur durch die Tempi und durch großrhythmische Bewegungen erzielt werden. Hier wird ein reines Instinktmusizieren offenbar. *Leontjews* Körper war während der Aktion von bildhafter Schönheit, Frl. *Schwaningers* Linien waren insbesondere in der Ekstase von innerster Wahrhaftigkeit, die alles Grausame eindämmende Inszenierung Prof. *Semmlers* wirkte angenehm; *Steinberg* faszinierend wie gewöhnlich. Das Ganze ein interessantes Erlebnis.

Auf der Bühne des tschechischen Nationaltheaters spielten zwei phantastische Pantomimen, die beide märchenhafte Stoffe zur Schau stellten. Die eine führt zwar den Titel „Oper" — es ist *Ravels „Kind und Zauberei"*, die andere wird „Ballett" genannt und ist eine regelrechte Revue — *Martinus: „Wer ist der Mächtigste auf der Welt?"* Ravels pantomimische Oper hat ein Kinderstück zur Grundlage. Ein ungezogenes Kind, das nicht lernen will und alles quält und alles zerdrischt, was ihm in den Weg kommt, wird auf seltsame Weise bestraft. Die Tiere vergelten Gleiches mit Gleichem und auch die zerbrochenen Sachen rächen sich an ihm; die Sessel laufen ihm davon. Die Prinzessin im zerrissenen Bilderbuch beginnt sich schrecklich zu bewegen, die Hirtin aus dem zerfetzten Gobelin steigt drohend herab, die zerschlagenen Töpfe erheben sich gegen es, das Feuer zischt gegen es auf, die Ziffern, die es nicht lernen wollte, bedrängen es, aber auch die Tiere des Waldes, in den das Kind bebend flüchtet, dräuen von allen Seiten — bis die Liebe — der Angstruf „Mütterchen" den ganzen Spuk vertreibt. Ein nettes Kindermärchen, voll feiner psychologischer Züge. Aber nur ein Kindermärchen. (Text von G. Colette.) Die Musik ist ravelischer denn je. Ein Artismus, den ihm heute niemand nachmachen kann, der den Klang überspitzt und mit einem Raffinement sondergleichen kultiviert erscheinen läßt, ein Orchester mit diffizilster Instrumentierung, welche Klänge von überirdischer Transparenz und Feinheit hervorzuzaubern vermag. Klangfarbenkombination und Form ist alles. Melodik und Rhythmik flach wie immer und zur Formelhaftigkeit erstarrt. Die Worte „bizarr" und „delikat" umschreiben aufs genaueste die musikalische Potenz dieses Ziseleurs im Bereiche der Musik. Auch Polytonalität und Harmonik sind nur im Brennspiegel des *Klanges* eingefangen. Die Aufführung unter Kapellmeister *Brzobohaty* war effektvoll, die Regie Ferdinand *Pujmans* von erlesenem Geschmack.

Ein sehr hübsches Spiel regte *Martinu* zu seiner Revue-Pantomime an. Eine Verlobung in einer Mäusefamilie, die, trotzdem der Mäusepapa seine Tochter nur dem Mächtigsten der Erde zu geben geneigt ist, sehr freundlich endet. Er hält die glühende Sonne dafür, aber die Wolken verdecken die Sonne, die Wolken vertreibt wieder der Wind, der Wind prallt an der Mauer ab — die Mäuse allein unterwühlen die Mauer und sie stürzt ein: also gewann der Mäuseprinz den Sieg über den Sonnenprinzen. Martinu ist ein äußerst lebendiger Musiker, der als Schüler Roussels für impressionible Färbungen besondere Vorliebe hat, er ist aber auch amüsant und besitzt die leichte Hand, Tänze aller Zeiten und Völker, Menuett, Polka, Walzer, Foxtrott, Charleston, blendend, doch nie reißerisch vorbeiwirbeln zu lassen: von Haydn bis R. Strauß und bis zu Strawinsky ersteht in vergnüglicher Abwechslung — eine Modegeschichte der leichten Spielmusik. Wirksam ist die Musik und die Ausstattung von großartigem Glanz, das größte Lob für den Revuestil. Kostüme und Bilder von Franz *Berger*, Choreographie Remislav *Remislavsky*, Dirigent Josef *Winkler*.

Drei Kostproben dreier Völker, nicht alle charakteristisch für die Nationen. Dr. *Erich Steinhard.*

*

P. v. Klenaus „Lästerschule"

Erstaufführung an der Münchner Staatsoper

Eine „erfolgreiche" Erstaufführung, die dennoch letzten Endes die Frage herausfordert „Wozu?" Das Buch dieser dreiaktigen komischen Oper hat R. St. Hoffmann nach Sheridans „School of Scandal" und nach bewährten Rezepten etwas blaß, aber ganz brauchbar verfertigt. Ein

aus der Fremde heimkehrender „indischer Onkel" prüft seine beiden Neffen unerkannt auf Herz und Nieren und entdeckt in dem einen den heuchlerischen Schurken comme il faut, im andern einen zwar verlotterten aber gutherzigen Leichtfuß, der ahnungslos dem Unbekannten seine wertvolle Ahnengalerie versteigert. Der Schurke will des Onkels bejahrtem Jugendfreund Sir Peter die junge Frau verführen, trotzdem er sich gleichzeitig heftig um dessen hübsches Mündel bewirbt; aber im letzten Akt kommt alles in Ordnung: Die junge Frau liegt unverführt und reumütig in Sir Peters Arm, das nette Mündel bekommt den gutherzigen Leichtfuß, den sie immer geliebt und verteidigt hatte, der entlarvte Bösewicht nagt an der Unterlippe und alles Lästern und Intrigieren war umsonst.

Wollte P. v. Klenau mit seiner Vertonung dieses Buches nur den Beweis liefern, daß es heutzutage keineswegs mehr der Genialität eines Mozart oder anderer „klassischer" Meister bedarf, um drei Akte hindurch hübsche, äußerst flüssige Musik in deren Stil zu schreiben, so kann man ihm zu seinem Erfolg nur gratulieren. Wirkliche Schöpferkraft, Originalität, einen persönlichen Stil jedoch darf man in dem Werke nicht suchen, denn Klenau scheint im Dienste seiner Vorbilder ganz bewußt darauf verzichtet zu haben. — Die Aufführung war sorgfältig vorbereitet, von *K. Barré* flott inszeniert und von K. *Böhm* gut aber nicht sonderlich beschwingt geleitet, in den Hauptrollen taten sich neben den übrigen Darstellern vor allem H. H. *Nissen* (Sir Peter), Fritzi *Jokl* (dessen junge Frau), J. *Gleß* (Onkel) und H. *Appels* (der sympathische Neffe) hervor. Der Beifall war sehr „wohlwollend" und galt vielleicht — dem Publikum selbst unbewußt — nicht viel weniger dem Geiste Mozarts als dem mehrmals hervorgerufenen Komponisten. *L.*

*

Schwedisches Musik- und Dichterfest in Godesberg

Die beiden im Rahmen des Festes veranstalteten Kammermusikabende gaben durch ihre glückliche Programmstellung ein vortrefflich abgerundetes Bild der Musikkultur des heutigen Schweden. Während die Dichtkunst mit den Uraufführungen von *Hallströms* „Laodamia", *Bergmanns* „Herr Sleemann kommt", *Lagerkvists* „Das Geheimnis des Himmels" und *Strindbergs* „Die Schlüssel des Himmels" in etwas einseitiger Weise im Fahrwasser eines verschwommenen Mystizismus und einer verwirrenden Problematik trieb, erfaßte die Tonkunst alle nationalen Ausdrucksformen von schlichter Natürlichkeit bis zu überhitzter Symbolik. Wilhelm *Stenhammers* Streichquartett a moll-Werk 25 entfaltet, durchaus klassisch in Form und Geist, ein blühendes Leben, reich an nationalen Elementen, wie sie in den schwedischen Volksliedern und Volkstänzen ihre Formung gefunden haben; ihre Eigenart besteht im Gegensatz zu den auf das Stimmungshafte, Lyrisch-Malerische gerichteten Wesen der norwegischen in einer scharfen Profilierung des Rhythmus und Prägnanz des Ausdrucks, wie sie in verwandter Art böhmischen und russischen Volksliedern eigen ist. Besonders die Aria variata in ihrer den frommen Weisen des 17. Jahrhunderts nachgefühlten Form und Harmonisierung atmet eine Größe von herzgewinnender Geradheit und Echtheit. Die gestaltlose verworrene Violinsonate aber des 10 Jahre jüngeren *Kallstenius* bildet in ihrer zerflatternden, unfruchtbaren Thematik die Atmosphäre für das elementare Dreinfahren des Neutöners Kurt *Atterberg*. Da herrscht (in Atterbergs 1918 geschriebenen Streichquartett Werk 11) eine aus innerer Spannung geborene Wildheit und Fülle, die kaum von dem starken Formwillen zu bändigen ist und bei der ungeheueren Kraftentfaltung des letzten Satzes in die Nähe des Niggerhaften gerät. Das *Havemann*-Quartett stellte alle Eigenarten und Werte der Kompositionen klar heraus. Der zweite Abend wurde zu einer Huldigung für den Stockholmer Bariton Knut Olof *Strandberg*, der mit glanzvoller, warmströmender Stimme Lieder von Hallen, Stenhammer, Rangström, Lindblad u. a. sang. Ture Rangströms, des Pfitznerschülers, Lieder in ihren der Winterreise verwandten Stimmungen verbinden edle Melodik mit einem Klaviersatz von bewundernswerter Zucht und Schlichtheit. Die nachromantische Schule war durch eine Anzahl Werke des in Deutschland nicht mehr unbekannten Sjögren vertreten, für die sich die glutvolle Geigerin Edith *von Voigtländer* und der bedeutende rheinische Pianist Willy *Hülser* einsetzten. Den Klavierpart der Violinsonate von Kallstenius führte Lydia *Hoffmann-Behrendt* aus, die Liedbegleitungen Gustav *Classens*.

Giesbert.

MUSIKBRIEFE

Barmen-Elberfeld. In den letzten Wochen kamen zwei vielgenannte Namen von stärkster Gegensätzlichkeit zu Wort: Artur Honegger mit seinem „König David" und Heinrich Kaminski mit dem „Magnificat" und „Introitus und Hymnus". Der in Paris lebende Schweizer zwingt in den knappen, oft wie Aphorismen anmutenden musikalischen Teilen seines Werkes seine ungestüme Leidenschaft zu straffster Konzentration. Packende, vielfach mit aufreizenden Rhythmen erzielte Charakteristik, große, kühn geschwungene Melodiebögen (z. T. in Unisonochören), Vorliebe für strahlend helle, südliche Farben erkennt man willig an, auch wenn man sich eines unbehaglichen Gefühls bei dieser etwa im Mahlerschen Sinn wirkungsvollen Musik nicht immer erwehren kann. Wie schwer macht es sich gegenüber dem siegesbewußten Pathos des Romanen der Deutsche: mystisches Versunkensein, dämmerhafte Klänge, mehr geahnt als gehört, schwebende Stimmen von Fernchören, und dann, als würde mit letzter Kraft ein dunkles Tor aufgestoßen, brechen auf einmal Lichtfluten herein und tragen uns empor von Stufe zu Stufe. Franz von Hößlin gab Honegger den rechten Elan, Kaminski Weihe und Inbrunst. Auf Kaminski folgte Bachs „Kreuzstabkantate" und die wenig gehörte „Trauerode". Unter den verschiedenen Solisten verdient Alfred Paulus mit besonderer Auszeichnung genannt zu werden. Sein nicht großer, aber edler Bariton hat seltene Kultur und steht im Dienst eines vornehmen, durchgeistigten Vortrags. Neben das Bachsche „Weihnachtsoratorium" (Barmen) trat wenige Tage später das Grabnersche, das in Elberfeld viele Freunde hat. Der dirigierende Komponist und Amalie Merz-Tunner (Maria) wurden gefeiert. Sonst gab es an Neuheiten Haas' „Rokokovariationen", Strauß' „Couperinsuite", Hindemiths „Violinkonzert". *S.*

*

Basel. Das Konzert Felix Weingartners wurde zum großen künstlerischen Ereignis. Eine selten zahlreiche und enthusiasmierte Gemeinde folgte mit sich stetig steigernder Begeisterung, den von jugendlichem Elan und der Reife des Alters zugleich getragenen Interpretationen von Beethovens VIII. und Berlioz' „Phantastique" des Meisters, den sie bald den Ihren nennen kann. Vorher hat sich Siegmund von Hausegger, besonders mit Beethovens VII., als kultivierter Dirigent erwiesen und später Konzertmeister Fritz Hirt mit Bruckners IV. beachtenswertes Führerkönnen gezeigt; Othmar Schoeck dagegen erreichte als Dirigent bei weitem nicht die Höhe, die er als schöpferischer Musiker einnimmt. Von den Solisten bewährten Maria Ivogün und Adolf Busch ihr überragendes Können. Als bedeutendstes Chorkonzert sei das, ausschließlich Wagner gewidmete, der „Liedertafel" (Hans Münch) genannt. — Neben unserem Basler Streichquartett hatten wir Gelegenheit im „Wiener Streichquartett" und im Brüsseler

„Pro Arte-Quartett" zwei hochwertige Ensembles zu hören Daß sie beide Pionierarbeit für die Moderne, jene mit Werken von Casella, Stravinsky und Schönberg, diese mit solchen von Stravinsky und Milhaud, leisteten, sei ihnen besonders verdankt. Das neugegründete „Basler Kammerorchester", das sich zum Ziel setzt, selten gehörtes Altes und Neues aufzuführen, hat sich unter Leitung seines jungen Dirigenten Paul Sacher, mit Raritäten von Bach, Händel und Mozart, sehr vorteilhaft eingeführt; August Wenzinger erwies sich dabei als vielversprechender Cellist. — Ein hiesiges Privathaus ermöglichte die Bekanntschaft mit der Sängerin Olénine D'Alheim, der großen Vorkämpferin russischer Musik, besonders der Mussorgskis. — Vom Theater ist als bedeutendste Erscheinung eine in jeder Hinsicht vorzügliche Aufführung des „Don Juan", mit Gottfried Becker als musikalischem, und Direktor Wälterlin als szenischem Leiter, zu vermerken.

Hans Ehinger.

*

Berlin. Immer ausgeprägter stellt sich das Berliner Konzertleben auf den Namen *Beethovens* ein. Die Schattenseiten der Jubiläumszeit äußern sich in einer Ueberfülle von Klavierabenden, in denen namentlich die letzten Sonaten in einem derartigen Maße bevorzugt werden, daß man beispielsweise Op. 111 mehrmals im Laufe einer Woche hören kann. Unter den von mir besuchten Klavierkonzerten gewann ich den stärksten Eindruck von Wilhelm Kempffs Beethoven-Abend, sowie von Kurt Schubert. Dieser formt mit der ganzen Feinsinnigkeit einer verinnerlichten Darstellungsgabe, jener stürmt titanenhaft über die Tasten in jenem leidenschaftlichen Miterleben, das aus jeder kleinsten musikalischen Phrase das Urbild Beethovens neu erstehen läßt. Auch der Bruno Kittelsche Chor hatte anläßlich seines 25jährigen Bestehens sein erstes Festkonzert einer wohlgelungenen Aufführung der Missa solemnis gewidmet. Unter Emil Bohnkes Leitung erklang erstmalig in Berlin die Hammerklaviersonate in der Bearbeitung für Sinfonieorchester durch Felix Weingartner. Dieser Versuch mißglückte vollständig. Auch in der instrumentalen Behandlung gelang es nicht, über den ausgesprochenen Klaviersatz hinwegzutäuschen. Wenn im Adagio sostenuto die Streicher pianissimo beginnen und im zweiten Takt die Holzbläser grob mit dem Fis-moll-Dreiklang dazwischenfahren, dann zuckt man schmerzlich zusammen. Dem ehrgeizigen Dirigenten Emil Bohnke ist nachzurühmen, daß seine mit ganz besonderer Sorgfalt zusammengestellten populären Sonntagskonzerte sogar die Fachpresse aus ihrer Feiertagsruhe locken, und das will viel heißen. Man lernte die erstaufgeführte, oberflächlich-melodiöse Sinfonie „Italia" von Casella kennen, selten gehörte Werke wie Hugo Kauns „Märkische Suite" oder Paul Ertels „Nächtliche Heerschau" erklangen in sorgfältiger Ausführung. Erich Kleiber ist mit seinem Beethoven-Zyklus in der Staatsoper inzwischen bei der „Achten" angelangt, die in frischer, gefälliger Ausführung diesmal auch höheren Anforderungen entsprach. — Der Chor der Singakademie unter Georg Schumanns bewährter Leitung hat nach zweijähriger Pause Gerhard von Keußlers Oratorium „Jesus aus Nazareth" wieder aufgenommen, ein Werk, dessen vereinzelte, eindrucksvolle Höhepunkte nicht über Stellen von trockener Erfindung und dickflüssigem, gequältem Kontrapunkt hinwegtäuschen können. E. Neiendorff und Gunnar Graarud als Solisten zeigten sich ihrer Aufgabe vollauf gewachsen. Mit einem erstaufgeführten Violoncello-Konzert von E. Elgar, dem bei einseitiger Betonung des melodischen Momentes die Tiefe fehlt, führte sich die temperamentvolle, vielversprechende Beatrice Harrison mit dem Philharm. Orchester unter Werner Wolff vorteilhaft ein. Der „Reichsverband für deutsche Kultur" hatte für eine Wohltätigkeitsveranstaltung das Berliner Sinfonieorchester mit Max von Schillings und Barbara Kemp gewonnen, wobei eine Orchestersuite „Jahreszeiten" des Kölner Komponisten Hermann Unger zur Erstaufführung gelangte. Poesien in der Zartheit des Ausdrucks, leicht impressionistisch gefärbt, nicht immer eigene Werte aufweisend. Die Leere des Saales brachte ein Defizit von mehreren tausend Mark!! Von der Notlage unserer Orchestermusiker erhält auch der Laie zeitweilig eine erschreckende Vorstellung, wenn beispielsweise das aus stellungslosen Orchestermitgliedern gebildete „Berliner Konzertorchester" ein Einführungskonzert vor völlig leeren Bänken gibt. Man kann diese Unternehmung nur als einen Verzweiflungsschritt bezeichnen, zumal da die künstlerische Qualität dieser bunt zusammengewürfelten Musikerschar unter dem wenig überzeugenden Dirigenten Wolfgang Retslag auch nicht annähernd unserem städtischen Orchestern Konkurrenz bieten kann. — Carl Schuricht aus Wiesbaden feierte an der Spitze der Philharmoniker mit der Darstellung von Mahlers II. Sinfonie wahre Triumphe bei seinen begeisterten Zuhörern, Dr. Peter Raabe aus Aachen setzte sich mit sichtlicher Freude und lebhaftem Geist für Hugo Wolfs „Italienische Serenade" ein. Ein Dirigent von geradezu trostloser Talentlosigkeit ist Eduard Moritz, der eine Konzertreihe für Kammerorchester leitet. Die langweilige Art seiner Stabführung vermochte nicht, die Schönheiten von Erwin Lendvais erstaufgeführter Kammersuite Op. 32 zu offenbaren. Eine recht blamable Angelegenheit war auch das VII. Konzert mit neuen Werken des „Berliner Tonkünstler-Vereins", wobei Robert Sondheimers Faschingsscherze für Klavier berechtigte, wenn auch unerwartete Heiterkeit auslösten. Soll man schließlich auch die von dem talentvollen H. Scherchen im 1. Sinfoniekonzert aufgeführten Orchestersuiten von Strawinsky von der humoristischen Seite nehmen, Karikaturen einzelner Tanzformen im Kabarettstil, Verballhornisierungen eines Walzers von unglaublicher Trivialität und Niedrigkeit des musikalischen Geschmacks? Es ist wohl besser, die ganze Aufführung als einen Bierulk aufzufassen, sonst müßte man sich des Publikums schämen, das diese recht bedenklichen Entgleisungen in der Programmauswahl noch mit Beifall belohnte.

Dr. *Fritz Stege.*

*

Bonn. (Sinfoniekonzerte.) Der diesjährige Konzertwinter steht unter dem Zeichen der Erkrankung unseres Generalmusikdirektors F. Max Anton, einem nicht unbedingt bösen Zeichen, denn wir bekamen so die reizvolle Gelegenheit, eine Anzahl Persönlichkeiten als Gastdirigenten kennen zu lernen. Den Auftakt machte Professor Hugo Grüters, dem man als Ehrengabe zu seinem 75. Geburtstag die Leitung des ersten Sinfoniekonzertes übertragen hatte, mit seinen Lieblingen Schumann und Brahms. Max von Schillings' bewährter Stab deutete zeitgenössische Werke und verhalf den Erstaufführungen von Hermann Bischoffs nicht sehr ursprünglichem aber musikfreudigem Werk Introduktion und Rondo und Hermann Ungers klangvoller, anziehender Programmkunst „Jahreszeiten" zu ungewöhnlichem Beifall, so daß die Komponisten sich öfters zeigen konnten; auch einige seiner eigenen prunkvollen aber wenig innerlichen Werke gestaltete er mit suggestiver Macht. Hermann Abendroth zeigte, alle Hörer in seinen Bann zwingend, das blühende Land der Romantik. Webers Euryantheouvertüre und Schumanns d moll-Sinfonie erstanden voll Feuer und Innigkeit. Die Regersche Böcklin-Suite, besonders fesselnd im Spiel der Wellen und Bacchanal, fand eine in der Feinheit des Einzelnen wie in den großen Linien prächtig herausgearbeitete und geklärte Wiedergabe. Eine Reihe von Konzerten fiel unserem städtischen Musikdirektor Heinrich Sauer zu. Unter seiner gewandten, markigen Stabführung erklangen Tschaikowskis Fünfte, Brahms c moll-Sinfonie, die Kindertotenlieder Strauß' Tod und Verklärung und als Erstaufführung das geistreiche, vielgestaltige Variationswerk Don Quichote von Rich. Strauß. Als Solisten hörten wir in diesen Konzerten: Alfred Höhn als genialen Gestalter von Beethovens Es dur-Konzert, Gustav Havemann im Violinkonzert, das er mit großem, leuchtendem Ton, stark und voll innerer Glut spielte, die gefeierte Wagner-Sängerin Johanna Hesse in Orchesterliedern von Strauß. Felix Berber hatte die schwere Aufgabe, das endlose Regersche Violinkonzert A dur zur Geltung zu bringen; er löste sie mit überlegener Technik, im übrigen aber etwas unbekümmert. Die jugendlich-stürmische Lilly Lieven fand in Liszt Es dur-Konzert reiche Gelegenheit, ihre Bravour und Delikatesse ins Licht zu setzen. *Giesbert.*

*

Dresden. Aus der langen Reihe der Festlichkeiten hoben sich naturgemäß die Veranstaltungen des altberühmten Kreuzchors besonders heraus. Die Vesper in der Kreuzkirche wurde mit dem achtstimmigen „Eingangsspruch" von Prof. Otto Richter „Ich gedenke der alten Zeit" eröffnet. Des weiteren hörte man Werke von Joh. Kuhnau, dem Alumnus und späteren Leipziger Thomaskantor, von K. H. Graun (Arie), von Th. Weinlig, dem Lehrer Richard Wagners und besonders von Oskar Wermann, dem Vorgänger Richters. Neben dem Kreuzchor machten sich Liesel von Schuch (Staatsoper), der frühere Kruzianerpräfekt Kammersänger Karl Seydel

(München) und der derzeitige Dresdner Orgelkönig Bernhard Pfannstiehl in hohem Maße um die Wiedergabe der Kompositionen, bei denen der Name Seb. Bachs nicht fehlte, verdient. — Auch das Festkonzert im großen Saale der Ausstellung wurde vorwiegend von Kruzianern bestritten. Den Auftakt bildete ein schwungvoller Psalm von Julius Otto. Die beiden Dresdner Pianisten Schaufuß-Bonini und Prof. Walter Bachmann spielten Schöpfungen von Wagner-Liszt („Tannhäuser"-Ouvertüre), bezw. Schubert (Wandererfantasie) und Schumann (Aufschwung). Prof. Paul Umlauft begleitete eigene, von dem bereits erwähnten Tenoristen Karl Seydel gesungene Lieder und führte auch die Klavierbegleitung bei drei Nummern aus seinem „Mittelhochdeutschen Liederspiel" aus, das Prof. Otto Richter mit liebevoller klanglicher Abschattierung leitete. — In dem Saale des „Frauenklub 1910" wurden Werke von vier Tonsetzerinnen erstmalig aufgeführt, deren Namen teilweise schon bekannt sind. Dora v. Pejacsevich, deren Klavierquartett im Adagio aufhorchen macht und im stark beschwingten Finale echte Musizierfreudigkeit zeigt, hat in Dresden (1909—1912) studiert, ist aber bereits 1923 in München gestorben. Von Adele aus der Ohe (Berlin) hörte man eine Sonate für Klavier und Violine. Gedankliche Arbeit und leidenschaftlicher Schwung kennzeichnen das Werk. Die Sonate für Klavier und zwei Geigen von Johanna Senfter hat ihr Schwergewicht in den Streichern und verrät kontrapunktisches Können. Der lebhafte Satz (Lustig) ist keck hingeworfen; aus ihm hebt sich ein empfindsam sordinierter Mittelteil heraus. Sonst könnte manches gegensätzlicher behandelt sein. Zwischen diesen anspruchsvollen Instrumentalstücken standen fünf den Volkston glücklich treffende Lieder der einheimischen Tonkünstlerin und Chorleiterin Ilda von Wolf, die sich früher durch ein Streichquartett vorteilhaft eingeführt hat. Besonders das „Wiegenlied" und „Der Jäger" gefielen sehr. Um die Aufführung der Werke machten sich Adele aus der Ohe und Dresdner Künstlerinnen verdient. *H. Pl.*

*

Düsseldorf. Seit der musikalische Feuerkopf Hans Weisbach hier das Szepter schwingt, beginnen die stagnierten Musikverhältnisse wieder in Fluß zu kommen. Wir erleben einerseits glänzende Aufführungen aus der Fülle bewährter Tradition wie Sinfonien von Beethoven, Bruckner, Schubert oder chorische Darbietungen von mustergültiger Ausfeilung: Mahlers Auferstehungssinfonie oder Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele"; anderseits fehlen auch Neuheiten nicht. Ueber die wurde zum Teil schon berichtet. Im letzten Sinfoniekonzert standen wieder zwei Erstaufführungen mit Pfitzners „Lethe" und Herm. Ungers „Klavierkonzert" zur künstlerischen Behandlung. Das erste Werk, das Kammersänger K. Braun wohl nicht ganz erschöpfte, hinterließ ohne Verkennung seiner echt Pfitznerschen ehrlich musikalischen, ernsten, aber etwas blaßblütigen Substanzen einen soliden, aber keinen überwältigenden Eindruck. — Ungers Konzert wurde mit größerer Resonanz aufgenommen. Es ist auch keine himmelstürmende Arbeit, deren Qualität vorwiegend im klavieristisch beschwingten Spieltrieb liegt. Tief schürfende Symbolik und mystische Versponnenheit liegen ja nicht in der quecksilbrigen Natur des Wahlrheinländers. Aber das Geistig-Bewegliche und eine gründliche Schule (Reger) drücken sich ohne Frage „ungerisch" in dem dreiteiligen Werk prägnant aus. Für einen im Technischen firmen Pianisten stellt das Opus allerlei häkelige, aber auch dankbare Aufgaben. Carl Delseit spielte es sich selbst und den Zuhörern zu Dank. Auch die Kammermusik erholt sich wieder. Das Ewler-Quartett legte schöne Proben klassischer Formbeherrschung ab. Besonderes Interesse beanspruchen die Darbietungen Dr. A. Fröhlichs mit der Entwicklung der Sinfonie vor Beethoven als fünftes Collegium musicum. Der Bach-Verein mit Orchester und Chor unter Dr. J. Neyses stilsicherer Leitung brachte alte und neueste Musik. Ebenfalls haben Mozart-Gemeinde und Musikfreunde ihre Sammelgemeinde zu mancher feinen Feierstunde eingeladen. Der Baritonist Sommermeier, das neue, bestens sich präsentierende Köhler-Hedlee-Quartett (Duisburg) hinterließen schöne Eindrücke. — Eine außerordentlich erfolgreiche Uraufführung erfuhr die neue „Missa symphonica" für gemischten Chor, großes Orchester, Soli und Orgel von Lothar Windsperger, der Generalmusikdirektor Hans Weisbach mit seinem feurigen Temperament vorstand. Das in seinem musikalischen Charakter durchaus moderne, doch um jeden Preis atonale Werk enthält kraftvoll bewegte, fesselnd angelegte Chorsätze, die durch ein Vorspiel eingeleitet und durch mehrere Interludien verbunden werden. Es trägt ohne Frage den Stempel des Bekenntnisses. Der Komponist erzielt sowohl durch wirksame Registrierung der Stimmen und scharfe harmonische Reibungen eindringliche Spannungskomplexe, die freilich seiner grüblerischen Art entsprechend hin und wieder den Eindruck des Gewollten hervorrufen. Der überwiegende Teil des Werkes spricht aber überzeugend, ja teilweise genial an. Das „Credo" bildet den Höhepunkt. Jedenfalls gehört diese neue Messe zu den besten geistlichen Chorwerken des letzten Jahrzehnts. Die Aufführung durch Chor, Orchester und Solisten ließ kaum einen Wunsch unerfüllt, und die Zustimmung nahm geradezu stürmische Formen an. *E. Suter.*

*

Gotha. Die Sensation der diesjährigen Spielzeit des Landestheaters war die Aufführung der Oper Cardillac von Paul Hindemith. Eine temperamentvolle Musik trotz rhythmischer Einförmigkeit, prächtige Bühnenbilder und Lichteffekte bilden das Plus der Oper. Das Ueberwiegen des Allzuhäßlichen in den Zusammenklängen, raffinierteste Technik neben dadaistisch anmutenden Stellen, Unsangbarkeit der Gesangslinien, Koloraturen, die oft der Komik nicht entbehren, häufige rohe Ausbrüche des Orchesters mit allen möglichen Lärminstrumenten bilden das Minus. Teile der Arie der Dame in ihrem Schlafzimmer, der Arie der Tochter und des Duetts zwischen Tochter und Vater, namentlich die begleitende Musik dazu, auch des Soloquartetts und des Schlußchors des letzten Aktes kann man in dieser Umgebung schön finden. Die bisherigen drei Aufführungen waren ausgezeichnet. Der Musikgewaltige des Landestheaters, Hans Trinius, dessen reiche Gaben jetzt voll zur Entfaltung gekommen sind, hatte mit unendlicher Mühe und schonungsloser Tatkraft die Proben zu dem unglaublich schweren Werke gehalten und brachte in der Aufführung dem Temperament der Musik ein gleiches Temperament entgegen, ohne auch nur einen Augenblick dadurch die Herrschaft über das Ganze zu verlieren. Die Chöre, von Kapellmeister Herbert Nehrlich gewissenhaft einstudiert, taten vollauf ihre Schuldigkeit. Der urmusikalische Heldenbariton — früher Kapellmeister bei uns — Erich Prager ist mit seiner wuchtigen Stimme und seinem charakteristischen Spiel wie geschaffen für die Rolle des Goldschmieds. Paula Haldenstein als Tochter, Fritz Berghof als ihr Liebhaber, Elisabeth Dänicke als Dame, Guido Diemer als Goldhändler, Ludwig Stephan als Kavalier und Walter Grimm als Führer der Prévoté geben ihr Bestes. Die gelungene Inszenierung war das Werk des Intendanten Loehr. Vor den beiden ersten Aufführungen hielt Dr. Strobel aus Erfurt einen Einführungsvortrag. Der Beifall in der ersten Aufführung war stark, galt aber wohl mehr den Ausführenden als dem Werke. Er flaute in den beiden folgenden Vorstellungen merklich ab. *Ernst Rabich.*

*

Hagen. (Reichsdeutsche Uraufführung von Kodalys Psalmus hungaricus.) Das Werk, bekannt seit seinem Erfolg auf dem Internationalen Musikfest von 1926 in Zürich, stellt eine national gefärbte Umdichtung des 55. Psalms dar, die der alte Prediger-Dichter Michael Vég aus Keeskemét im 16. Jahrhundert besorgte. Michael Vég lagen Not und Elend seines Volkes am Herzen, und er verlieh seinen Empfindungen in leidenschaftlich bewegter Sprache Ausdruck. Kodaly entflammte sich für den lapidaren Sprachstil des alten Michael Vég und schrieb dazu eine im Ausdruck entsprechende Musik. Es gelang ihm mit frisch wirkenden, stets einfachen, der alten Kompositionstechnik entlehnten Mitteln, den Stimmungen des dichterischen Vorwurfs nachzugehen. Die klangliche Enthaltsamkeit, die das Werk in besonderem Maße auszeichnet, hat ihren Höhepunkt in dem einzigen Orchesterzwischensatz, einer von Harfen, Flöten, Geigen und Cellesta bestrittenen, seltsam lyrisch-schönen Episode. Der städtische Gesangverein machte sich zum verdienstvollen Mittler der prächtigen Aufgabe und sah seine großen Mühen um das immerhin schwierig auszuführende Werk im Gelingen der verzweifelten Klagen und des glanzvollen, Gottes Macht verherrlichenden Schlußgesang, voll gelohnt. Das Tenorsolo hatte in M. Topitz einen nicht ganz ausreichenden Vertreter, während das Orchester unter Generalmusikdirektor Richter die notwendige Geschmeidigkeit aufwies. *H. Sch.*

*

Koblenz. Mit dem neuen Konzertwinter hat für das Musikleben unserer Stadt zugleich ein neuer bedeutungsvoller Zeitabschnitt begonnen, seitdem für den nach mehr als 20jähriger Wirksamkeit geschiedenen Generalmusikdirektor W. Kes der jugendliche, temperamentvolle Erich Böhlke ausersehen wurde. — Mit der „Eroica" von Beethoven, die die Reihe der Musikinstitutskonzerte eröffnete, gab Böhlke einen starken Beweis seiner glücklichen Dirigentenbegabung, wie auch die Programme an sich sein Verantwortlichkeitsgefühl dem Neuen gegenüber erkennen lassen: so hörte man bis jetzt an örtlichen Erstaufführungen Schreckers geteilt aufgenommenes Werk „Der Geburtstag der Infantin", die Orchester-Legende „Assisi" von H. H. Wetzler, und Herm. Suters Chorwerk „Le Laudi Di San Franzisko D'Assisi". Für die ebenfalls erstmalig erklungenen „Lieder eines fahrenden Gesellen" von Mahler setzte sich die Berliner Altistin H. Ellger mit gutem Gelingen ein. Eine überragende solistische Leistung war die Wiedergabe des Beethovenschen Violinkonzertes durch Palma von Paszthory-Erdmann (München). — Im Verein der Musikfreunde erschienen wieder altbekannte, gern gesehene Gäste: die Quartette A. Busch (Darmstadt), Arn. Rosé (Wien), K. Wendling (Stuttgart), deren jedes seine besonderen Vorzüge aufs neue bestätigte. Ein Beethoven-Klavierabend von Edwin Fischer war ein starkes künstlerisches Erlebnis! — Um ein besonderes Gebiet der Kammermusik macht sich in diesem Jahre Organist J. Buschmann verdient, dessen Historische Konzerte selten gehörte, z. T. erst wieder entdeckte Werke verschiedener Gattungen, u. a. von Durante, J. Ph. Erlebach, J. Telemann, brachten; ein besonderer Abend gehörte dem Schaffen L. Cherubinis. — In der Christuskirche widmete A. Heinemann das diesjährige Konzert am Buß- und Bettag dem 10jährigen Gedächtnis Max Regers und bot neben großen Orgelwerken und Liedern die Choral-Kantate „O wie selig seid ihr doch..." durch den Bonner Chor. — In ehrlichem Wettkampf miteinander betätigten sich unsere Männergesangvereine, unter ihnen „St. Castor" (E. Hülsbeck) an der Spitze, der außerdem noch mit einem Festkonzert gelegentlich seiner Hundertjahrfeier rühmlichst zu erwähnen ist, ferner ebenfalls unter Hülsbeck „Schenkendorf"; als letzte gaben die „Rheinländer" mit ihrem neuen Chormeister E. Lendwai erstmalig einen dem Volkslied gewidmeten, künstlerisch außerordentlich eindrucksvoll verlaufenen Abend. — Einen Ehrentag beging kürzlich unser vortreffliches Städt. Orchester mit der Feier seines 25jährigen Bestehens durch ein Festkonzert, in dessen Leitung sich H. Sauer (Bonn), ein Mitbegründer und früherer langjähriger hiesiger Kapellmeister, und E. Böhlke — ersterer mit Werken von Wagner, letzterer mit Mahlers 1. Sinfonie — teilten und damit wahrhaft festliche und nachhaltige Eindrücke schufen. *Adolf Heinemann.*

*

Kopenhagen. Eine Musteraufführung erlebte man in der Königlichen Oper mit der Neueinstudierung von Verdis „Othello". Georg Höeberg dirigierte. Frisch und kräftig blühte das farbenfreudige venetianische Zeitbild im Orchester auf. Paul Wiedemanns Othello war passioniert und leidenschaftlich — ganz Mohr. Für Liebe und Zärtlichkeit fand Tenna Frederiksen (Desdemona) die herrlichsten Töne. Das berühmte Dreiklangs-Amen im Gebet, ein Prüfstein der Gesangskunst, schwang sich im getragensten pp. auf dem hohen C hinauf. Die bösen Zeiten machen sich auch im Musikleben bemerkbar, im Januar war das Konzertfeld dünn besät. Im „Musikforeningen" gab es ein Konzert mit buntem Programm: eine Mozart-Ouverture, ein Carl Nielsen-Konzert (Flöte und Orchester), ein Bachsches Brandenburger-Konzert, und eine sehr erfrischende kleine Serenade von Darius Milhaud, die unter den Konservativen Mißstimmung hervorrief, schließlich ein „Winter-Stück" von Rudolf Simonsen mit Lärm und Wolle nach sprichwörtlichen Dosen. Im Februar konzertierte ein gewisser Mölholm, Sänger und Komponist mit seiner 6jährigen Tochter. Schon die überschwängliche Bewunderung des am Flügel begleitenden Vaters verstimmte. Kreischend und sichtlich angestrengt — damit der ganze Saal es genieße — mit podien-angelernten Gesten agierte das Kind Theater. Von einer süßen natürlichen Kinderstimme keine Ahnung. — „Väter, laßts euch Warnung sein —". Die Leistungen des Vaters konnte Berichterstatter wegen anderweitiger Pflichten nicht beurteilen. — Herbert Swing, ein junger Amerikaner, verfügt über eine sympathische Naturstimme. Erlebnis wird vielleicht später hineingeheimnist. Schuberts „Dem Unendlichen" entwickelte seine schönsten Stimmittel. — Dansk Filharmonisk Selskab hatte den Pariser Dirigenten Pierre Monteux eingeladen. In Haydns „Maria Antoinette-Sinfonie" gelang besonders die Romanze mit den anmutigen Flötenverzierungen. Debussys „Iberia" mit Celesta-Flimmerei und Mandolinengeplärre konnte, obgleich kastagnetten-gefärbt, seinen Autor nicht verleugnen. Gallischer „esprit" kam in Paul Dukas „L'apprenti sorcier" besser zum Wort. — Die Staatsradiofonie gab ihr zweites Konzert: deutsche Musik unter Felix Weingartners Direktion. Die Sensation: Barbara Kemp sagte ab, und dann blieb nicht viel übrig. Die zum Ueberdruß gehörten Lisztschen „Preludes" und Beethovens V. erfuhren keine Neubelebungen durch das sehr konventionelle Gastdirigieren. — Der dänisierte Ungared Emil Telmanyi und der ausgezeichnete Klavierspieler Chr. Christiansen spielten Beethovens Violin-Sonaten — sehr sauber und in sehr guter Form. — Bruno Walter war der Gastdirigent am 3. Sinfoniekonzert der Kgl. Kapelle. Ich weiß keinen Dirigenten, der so viel Charme aus einem Orchester hervorzaubern kann. Sein appolinisches Lächeln, seine plastischen Gesten spiegeln sich in jedem Instrumente ab. Die Brahmssche Sinfonie (Nr. 2) wirkt — meinem Empfinden nach — zu mosaikartig; gewiß aber haben wir sie hier nie so vollendet gehört. Das Programm war aber als Steigerung angelegt, über die Mozartsche „Kleine Nachtmusik" und die, besonders im Finale herrlich verdolmetschte Es-Sinfonie, erreichte man den Höhepunkt: die Oberon-Ouverture — etwas noch nie Dagewesenes in unserem allervornehmsten Sinfoniekonzert. Dr. *Alma Heiberg.*

*

Königsberg. Das bemerkenswerteste Ereignis im Konzertleben der letzten Monate war die Aufführung der Pfitznerschen romantischen Kantate „Von Deutscher Seele". Das Werk des in Königsberg ganz besonders geliebten Meisters erklang unter regster Anteilnahme der ganzen Provinz in dem riesenhaften Saale des Hauses der Technik. Karl Ninke war ihm ein ebenso begeisterter wie einfühlsamer und sachkundiger Ausdeuter. Chor und Orchester standen auf der Höhe ihrer Aufgabe, die Solisten (die Damen Kiurina und Anday-Wien, die Herren Richter-Köln, Schey-Berlin) waren auserlesen. Die nach vielen Tausenden zählende Zuhörermenge gab sich ganz dem großen Erlebnis hin. Einige Tage darauf erlebte auch Pfitzners neues Streichquartett in cis moll seine hiesige Erstaufführung. Vier unserer trefflichsten Kammermusikspieler brachten unter August Hewers Führung die tiefinnerliche formal ebenso kühne wie geschlossene Schöpfung mit großem Gelingen zu Gehör. In den großen Sinfoniekonzerten setzte sich Dr. E. Kunwald mit großem Glück für Hauseggers sinfonische Variationen „Aufklänge" ein, Auch andere Münchener sind in letzter Zeit bei uns zu Worte gekommen, so Waltershausen mit seiner sinfonischen Dichtung „Hero und Leander", Braunfels mit dem kühnen al fresco-Gemälde seines Präludiums und der Fuge und (im Ostmarkenrundfunk) Sandberger und Reuß mit Kammermusikwerken. Der rührige Bund für neue Tonkunst bescherte uns Schönbergs Kammersinfonie Op. 9. Dr. Kunwald, der es sonst lieber mit dem bewährten Alten hält, setzte sich aufs wärmste mit seinem ganzen großen Können für das spröde Werk ein. Seit der erfolgreichen Erstaufführung von Gals „Lied der Nacht" hat die Königsberger Oper sich zumeist nur an die üblichen Repertoirestücke gehalten. Unseres Landsmannes Götz musikalisches Lustspiel „Der Widerspenstigen Zähmung" wäre eine willkommene Abwechslung gewesen, wenn man es im Szenischen und Gesanglichen besser vorbereitet hätte.

Dr. *Erwin Kroll.*

*

Leipzig. Beethoven-Feiern stehen bevor und sind bereits im Gange — leider nicht zu einem Musikfest zentralisiert, wie es unserer Musikstadt auch ohne persönliche Beziehungen zu Beethoven doch angestanden hätte: denn gerade in die Stadt des Musikalienverlages führen doch recht beachtliche Fäden, und etwa die Archive des Verlagshauses Breitkopf & Härtel könnten gewiß einmal Außergewöhnliches zu einem solchen Feste beisteuern. So aber erscheint es noch fraglich, ob parallele Einzelereignisse höchster Qualität zugleich auch den wünschenswerten Gesamteindruck vermitteln werden, und ob etwa die angekündigten fünf Aufführungen der neunten Sinfonie (einschließlich öffentlicher Hauptproben) ohne die

Werbekraft eines einheitlichen Festes für Leipzig überhaupt tragbar sind. Als formal wie künstlerisch einzigartiges Ereignis erwies sich indessen bereits der Klavierzyklus Max Pauers, der sämtliche Sonaten umfaßt, und der zur guten Hälfte bereits vor ausverkauftem Hause und mit unerhörtem Beifall dargeboten wurde: seit den Tagen Reisenauers hat Leipzig eine so eminente pianistische Leistung nicht erlebt. — In diese Beethoven-Stimmung platzte mitten hinein die Uraufführung von Ernst Kreneks Oper „Jonny", die bei allen wirklichen Zeitgenossen fiebernde Begeisterung auslöste: die musikalische Leipziger Jungmannschaft fühlte endlich einmal den Sinn dieser Zeit, und beinahe scheinen mir die gewichtigsten der vielfachen Auseinandersetzungen mit diesem Stück Briefe entflammter Primaner zu sein, die in der Uraufführungsnacht an ein öffentliches Organ gerichtet wurden. Formal gesetzter, aber darum nicht weniger begeistert, soll an anderer Stelle dieses Heftes über das Stück Näheres gesagt werden. — Nachzutragen ist noch ein denkwürdiger Gewandhausabend unter Bruno Walter, der uns die erste Mahler-Sinfonie dieser Saison abgeklärt, aber doch mit dem Schwung des einstigen kühnen Förderers brachte. Furtwängler bot vor seiner Amerikareise an Neuheiten u. a. noch eine höchst klangschöne Wiedergabe der prächtigen Ravel-Suite II aus „Daphnis" und mit Alfredo Casella am Klavier die Erstaufführung von dessen kunstvoller, musikhaltiger und in mancher Beziehung gegenüber früheren Werken gemäßigter „Partita". Von den Veranstaltungen Hermann Scherchens mit dem Leipziger Sinfonieorchester ist eine sehr beifällig aufgenommene Aufführung von Kaminskis Concerto grosso für Doppelorchester, die die Eigenart des Werkes prachtvoll verständlich machte, besonders hervorzuheben. *A. B.*

München. Ueber das musikalische Geschehen im vergangenen Monat läßt sich verhältnismäßig kurz berichten, da der Karneval in der zweiten Hälfte fast alle ernste Musik zum Schweigen gebracht hatte. Die Teilnahme weiter Kreise fanden eigentlich nur die Beethoven-Gedächtniskonzerte, von deren Programm, Verlauf und Eindruck im nächsten Brief rückblickend ein Bild zu geben sein wird. — Vor Beginn der Beethoven-Abende führte Hausegger im Konzertverein hier zum erstenmal die vierteilig aufgebaute jedoch einsätzige Sinfonie „Das Unauslöschliche" von C. Nielsen auf, die zwar schöne und eindrucksvolle Einzelheiten (so den Adagiobeginn und anderes), sowie ein großes Können aufweist, jedoch nicht wirklich geschlossen noch schöpferisch reich wirkt. — Die fürs gleiche Konzert angesetzte Erstaufführung des Violinkonzertes von K. Atterberg entging uns wegen plötzlicher Erkrankung des Solisten. — Dr. A. Bauckner widmete mit dem Staatsorchester einen eigenen, sehr erfolgreichen Abend dem Schaffen K. Bleyles, von dessen Orchesterwerken er als „Uraufführung in der Konzertfassung" das frisch hingesetzte Vorspiel zur lustigen Oper „Der Hochzeiter", den virtuos gemachten „Flagellantenzug" Op. 9, die bekannte Ouverture zu Goethes „Reineke Fuchs" und die „Legende" Op. 28 brachte, deren düster-grüblerischer Grundton stark zu Bleyles sonstiger, fast objektiv überlegener Schreibweise kontrastiert. Als Solisten hatte Dr. Bauckner G. Havemann (Berlin) und Rehkemper gewonnen, von welchen der erste Bleyles wirkungsvolles Violinkonzert glänzend meisterte, während der Sänger die Nietzsche- und Christian-Wagner-Lieder (Op. 26 und 14) vollendet gestaltete. In den Volkssinfoniekonzerten der letzten Zeit kamen z. T. Münchner Musiker zur Geltung. Klaus Pringsheim (jetzt in Berlin) bot eine ganz ausgezeichnete Aufführung der „Fünften" seines Lehrers Gustav Mahler und erntete mit Recht begeisterten Beifall. Im darauf folgenden 16. Konzert trat Dr. H. Sachse als Gastdirigent für die hiesige musikalische Produktion ein mit der Aufführung der sinfonischen Dichtung „Einsamkeit" (nach Nietzsche) Op. 40 des in diesen Tagen sechzigjährigen W. Mauke, dessen Wahlverwandtschaft mit Strauß unverkennbar ist. Darnach folgte Sachses eigene erste Sinfonie in d moll Op. 26, ein Werk mit vielen guten Ansätzen (namentlich im ersten Satz, im Adagio und Finale), die nur noch nicht mit der letzten schöpferischen Konzentration zur Entfaltung gebracht sind. Den Abendabschluß bildeten Hauseggers groß angelegte und wuchtige Chorwerke „Schmied Schmerz" und „Schlachtgesang" von der Bürgersängerzunft mit größter Hingabe gesungen. — Von den vielerlei Solistenabenden, die ich trotz teilweise hervorragender Namen nur summarisch erwähnen kann, bot wohl das interessanteste Programm der schön und verständnisvoll singende Tenor A. M. Topitz (den A. Schmid-Lindner glänzend begleitete) mit Liedern von Ph. Jarnach, S. Wasilenko, W. Rabl, J. Marx und A. Spieß, neben welchen vier von ihm uraufgeführte Lieder von E. Viebig fatal farblos und unbeholfen wirkten. — An moderner Kammermusik spielten Milly Berber (Violine) und Gertraud Schulze Busonis sehr schwache e moll-Sonate, O. Schöcks hübsches, wenn auch nicht sehr tiefgehendes Werk in D dur (Op. 16) und weitaus am eindrucksvollsten J. Weismanns „Variationen und Fuge über ein altes Ave Maria". — Respighi, Pfitzner und Hindemith fanden in Melanie Michaelis und Rudi Peters ausgezeichnete Interpreten, und das Studeny-Quartett warb in einem intimen Abend des Tonkünstlerverbandes erfolgreich für ein durchaus respektables Werk G. v. Westermans, die Altistin E. Rothballer für einige stimmungsvolle Lieder W. v. Bartels, während S. Grundeis mit all seinem pianistischen und gestalterischen Können dem seichten Zyklus „Hamburg, 13 Charakterstücke" Op. 107 von W. Niemann wirklichen Gehalt vergebens abzuringen suchte. Dr. *P.*

*

Nürnberg. (Erstaufführung von Puccinis „Turandot".) Die krasse Realistik und Blutrünstigkeit des Vorganges versinnbildlicht unter anderem durch die erregten Szenen der mordtrunkenen Menge, die raffinierte Zeremonie beim Todesgang des persischen Prinzen, die Folterung im letzten Akt weisen auch diese Oper in den damit in Italien noch nicht überwundenen Verismus. Diese dunkle, unheimliche Atmosphäre einerseits, wie der Pomp und Glanz des chinesischen Kaiserhofes, zuguterletzt aber die Spannkraft des dramatischen Geschehens mußte naturgemäß der Phantasie eines Puccini reichhaltigsten Stoff zuführen. Die schon in „Butterfly" sich zeigende Vorliebe für exotische Wendungen steht hier im Vordergrund der musikalischen Wesensheit. Die stutzende Anpassungsfähigkeit an die exotische Klangwelt scheint anfangs die uns von seinen anderen Opern her bekannte glutvolle, faszinierende Melodik ganz unterdrücken zu wollen. Das Uebergewicht der gespannten dissonanten Bildungen, die Einförmigkeit des orgelpunktartigen Quintenbasses, die durch Klangmischungen von Instrumenten wie Celesta, Xylophon, Saxophon, Gong und allerhand Schlagzeug erzeugte Rauschstimmung, die gespenstig dahinhuschenden, floskenhaften, harmoniefremden Holzbläserfiguren, all diese Mittel des vorzüglich auf Farbe eingestellten Impressionismus beherrscht Puccini mit eminenter Meisterschaft. Doch schon das Intermezzo der drei Hofbeamten mit seinem lyrischen Mittelteil, die strahlenden rauschenden Klänge der festlichen Musik im Kaiserpalast, die Einzel- und Duettszenen des 2. und 3. Aktes lassen die suggestive Kraft des Melodikers Puccini voll und ganz zum Durchbruch gelangen. Hier, wie auch in den die Situation beherrschenden großen Chören zeigen sich wieder am bildhaftesten die Kennzeichen seines Genius. Uebrigens ist der dem Freunde Puccinis, Franco Alfani, zugefallene Anteil, die Beendung der Oper nach Skizzen des Komponisten ein Meisterwerk hinsichtlich Einfügung in dessen Stil, und auch als Schöpfung für sich. Die Aufführung war mit mustergültiger Sorgfalt vorbereitet worden und hatte dementsprechend auch einen vollen Erfolg. Inszenierung und Bühnenbild — Generalintendant Dr. Maurach und Karl Gröning — stand auf ansehnlicher künstlerischer Höhe.

(*Konzert.*) Unseren beiden bestfundierten Konzertvereinigungen, dem philharmonischen und dem Privat-Musikverein, hatten wir auch weiterhin die Versorgung mit hochwertigen, eindrucksstarken Abenden zu danken. Die erstere machte uns mit Rosette Anday, der ersten Altistin der Wiener Staatsoper, bekannt, eine junge Sängerin, die ihre edle voluminöse Stimme in den Dienst Mahlerscher Kunst stellte. Im Verein mit dem hier immer mehr sich durchringenden Kapellmeister Bertil Wetzelsberger, der das Orchester zu einer grandiosen Leistung ansporнte, vermochte sie Wirkungen von starker Zündkraft zu erzielen. In den nächsten beiden Sinfoniekonzerten stand Generalmusikdirektor Ernst Wendel wieder am Pult, unter dem das Orchester in der VIII. Sinfonie von Bruckner eine Klangpracht von seltener Fülle erzielte. Auch in Strauß' „Zarathustra" bekundete Wendel überlegene Führung. Daß man Strawinskys groteske Suite für kleines Orchester nach Mozarts Haffner-Serenade brachte, mußte befremden. Doch schien der größte Teil

der sehr erheiterten und beifallsfreudigen Hörer keinen Anstoß daran zu nehmen. — Der Privat-Musikverein führte dankenswerterweise das Budapester Léner-Quartett hier ein, deren bedeutender Erfolg auf ein fein ausgeglichenes Ensemblespiel und die stark dominierende Kunst des Primgeigers zurückzuführen ist. Auch Eva Liebenberg und Michael Raucheisen erschienen im Rahmen dieser Konzerte und bescherten uns — jene dank ihres seelenvollen Vortrags und üppig quellenden Alts, und dieser als idealer Begleiter — unvergeßliche Kunst. Den von August Scharres mit künstlerischem Ernst geleiteten städtischen Sinfoniekonzerten stellten ansehnliche Künstler Nürnbergs ihr gereiftes Können zur Verfügung: Bernd Huppertz, der junge durch seinen fülligen Celloton stets zündende Solocellist unseres Orchesters (Konzert von E. d'Albert), Franz Nemeskei, ein Pianist von sehr musikalischem Empfinden (Burleske von Rich. Strauß) und Dora Külb, eine Violinistin, die immer durchsichtig und plastisch zu gestalten weiß, aber über eine gewisse konventionelle Vortragsart noch immer nicht hinausgekommen ist (Violinkonzert von Hermann Götz). Auch der Pianist Georg Krug konnte in einem von Carl Rorich geleiteten Konzert wieder überzeugende Beweise von seiner feinsinnigen Ausdeutung Beethovenscher Kunst (Es dur-Konzert) geben. Unter den von Scharrer geleiteten Orchesterwerken interessierte die „Vierte" von Tschaikowsky besonders, während Liszts sechste ungarische Rhapsodie ein Versager war. In einem Volkskonzert kam erstmalig das neue gegründete Lenzewsky-Quartett zu Worte. Wir hörten außer Haydn neue Musik (Ravel und Kodaly), und dürfen wohl annehmen, daß uns diese Vereinigung gerade auf diesem Gebiet viel Wertvolles bringen wird. Dafür leistet die Bedeutung des der neuzeitlichen Musik sehr zuneigenden Primgeigers, dessen Künstlerschaft bei der Vornehmheit seiner Stilauffassung und seiner hochwertigen Technik hier bereits allseitigste Anerkennung gefunden hat, und die treffliche Zusammensetzung Gewähr. Auch das neue Nürnberger Trio: Binder, Seifert, Huppertz führte sich vorzüglich ein. Ihnen ist auch die Bekanntschaft mit einem Werke des Nürnbergers Hans Weiß zu danken, ein Klaviertrio, das insbesondere sichere satztechnische Kunst verrät. Die oft gerühmte Kunst des Nürnberger Streichquartetts (Horwath-Quartett) bewährte sich besonders in einem Morgenkonzert, in dem es übrigens auch dem C dur-Quartett von Carl Rorich, einem der gehaltvollsten Werke dieses Komponisten zum Erfolge verhalf. Auch eines Werkes des Nürnbergers Alfons Stier muß gedacht werden, eines klangprächtigen „sinfonischen Epilogs zu einem fränkischen Studentenfest", betitelt „Alma Julia", das von Kapellmeister B. Bischoff im Rahmen eines Konzertes der K. d. V. wirkungsvoll eingeführt wurde. — Otto Döbereiner — von Li Stadelmann (Cembalo) sehr erfolgreich unterstützt — machte sich um die Vermittlung von v. Waltershausens „Krippenmusik" verdient, die hier mit Recht lebhaftesten Beifall fand. — Von den immer spärlicher werdenden Solistenkonzerten seien besonders erwähnt das Konzert des technisch hochbedeutenden, aber wenig erwärmenden Violinisten Vasa Prihoda und das von Lorenz Wolff, eines Tenors von echt lyrischem Einschlag, der aber leider indisponiert war. — Hans Peter Gras, der stets warmherzig für edle Kunst eintritt, gab ein Morgenkonzert mit Werken von Waldemar von Baußnern, das in eindrucksvollster Weise von dem kerngesunden Schaffen dieses sich immer mehr durchsetzenden deutschen Meisters Kunde gab. Auch auf dem Gebiete des Chorgesanges sind hier allenthalben Kräfte am Werk, um dieser Kunst zu dem der Tradition der alten Meistersingerstadt würdigen Ansehen zu verhelfen. Fritz Binder, an der Spitze des Lehrergesangvereins, übermittelte uns in trefflicher Ausführung Chöre von J. Haas, H. Kaun, F. Binder u. a. — Dr. Julius Maurer als feinsinniger Interpret von Händels „Herakles" verhalf dem mächtig emporklimmenden Volkschor zu vollem Siege. Der Laucherchor bewies in seinem modern eingestellten Konzert, daß er in Fritz Burkart einen würdigen Nachfolger für den verstorbenen Chorführer Laucher gefunden hat. Der Nürnberger a cappella-Chor (W. Esche) zeichnete sich in einem Konzert mit Werken von Meßner, Brahms, Bruckner u. a. durch differenzierten Klang und gutes Stimmaterial aus. Leider hat uns der Tod einen unserer vornehmsten, begeisterungsfähigsten Chorführer, C. Sturm, entrissen. *Erich Rhode.*

*

Stettin. Mit einer beängstigenden Sturmflut von Konzerten setzte die dieswinterliche Konzertsaison ein; trotz zumeist leeren Sälen hielt dieser Hochbetrieb bis Mitte Dezember an, wegen Raummangel muß ich mich aber nur auf das Wichtigste beschränken. Mit dem ersten Sinfoniekonzert begann die Reihe hochstehender künstlerischer Veranstaltungen des Stettiner Musik- und Lehrergesangvereins. Als neueres Werk lernten wir hier Paul Hindemiths mit raffinierter Meisterschaft und Klangsinn gearbeitetes Klavierkonzert mit Kammerorchester (Op. 36 Nr. 1) kennen, von Hermann Hoppe blendend gespielt und von Musikdirektor Rob. Wiemann mit seinem prächtigen Kammerorchester meisterhaft begleitet. Edvard Griegs selten gespielte elegische Melodien für Streichorchester, „Herzwunden" und „Letzter Frühling" verdienen besondere Erwähnung. Sein 60jähriges Jubiläum konnte der Musikverein mit einer glanzvollen Aufführung der „Jahreszeiten" von Koch begehen; das schöne Werk hatte unter Wiemanns fesselnder Leitung großen Erfolg. — Im ersten Konzert des Lehrergesangvereins gab es prächtig abgetönte Chöre, wie zeiten" von Koch begehen; das schöne Werk hatte unter Wiemanns fesselnder Leitung großen Erfolg. — Im ersten Konzert des Lehrergesangvereins gab es prächtig abgetönte Chöre, wie Hutters große „Ablösung", Hegars „Hymne an den Gesang", nicht zu vergessen drei entzückende Männerchöre mit Sopransolo von B. Sekles; alle Werke von Wiemann und seinem Elitechor wundervoll ausgeführt. Auch im I. Volkssinfoniekonzert unter Wiemann gab es neben Haydns „Oxford-Sinfonie" ein selten gehörtes Werk: C. M. v. Webers Klarinettenkonzert, von unserem tüchtigen Hermann Krell ausgezeichnet gespielt, zu hören. Unsere im hiesigen Musikleben mit dominierende Richard Wagner-Gedächtnisstiftung brachte bis jetzt, wegen Interesselosigkeit des Publikums, nur ein Konzert heraus. — Emmy Krüger war mit einem Liederabend die leider nicht ganz so hervorragende Solistin. Bruckners grandiose dritte Sinfonie, von Robert Wiemann und unserem städtischen Orchester großzügig geboten, hörten wir in einer Veranstaltung der hiesigen Theatergemeinde; an gleicher Stelle mit M. Regers Klaviertrio Op. 102 und Mozarts Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell (g moll) einen äußerst gelungenen Kammermusikabend. Auch die Bekanntschaft des hervorragenden Baritonisten Prof. Erhard haben wir anläßlich eines Liederabends der Theatergemeinde zu verdanken. Die größte Anziehungskraft üben hier stets die sogenannten „Starkonzerte" aus. Singen Gesangssterne, ist der Saal brechend voll, während das Kunstinteresse bei Instrumentalgrößen oft erschreckend erlahmt. Daß ein Konzert wie das der Kapelle der Berliner Staatsoper unter Leitung Dr. Karl Mucks mit Beethovens dritter und siebenter Sinfonie begeisterte Aufnahme fand, es war ja auch einzig schön, ist eine Selbstverständlichkeit. Von einheimischen Veranstaltungen sei des Konzerts des Männergesangvereins „Melodia" unter seinem tüchtigen Chormeister Dr. Fr. Mecke, sowie des Chor- und Orchesterkonzerts der Vereinigten katholischen Kirchenchöre unter derselben Leitung dankbarst gedacht; man hörte fein kultivierten Chorgesang. Einen prächtigen Verlauf nahm auch das 84. Orgelkonzert in der Schloßkirche, ein Ulrich Hildebrandt-Abend mit nur eigenen Werken des so reich begabten Komponisten und Organisten; eine mächtig angelegte Choralkantate „Nun jauchzet dem Herrn" stand im Mittelpunkt des Abends; nicht minder eine Anzahl neuer Lieder Hildebrandts, von seiner Tochter Eva H. mit Inbrunst und herrlicher Stimme gesungen. Auch unser tüchtiges einheimisches Künstlerpaar Annelies und Erich Rust, sie besonders in Manuskriptliedern von Hermann Durra, er als geistvoller Brahms-Interpret (f moll-Sonate für Klavier) glänzte wieder einmal mit echt künstlerischen Leistungen. *Julius Zarest.*

KLEINE MUSIKBERICHTE

Bamberg. Das Collegium musicum der Universität Erlangen brachte unter der Leitung Dr. Beckings, der mit feingeschliffenen von tiefer Sachkenntnis getragenen Einführungsworten das Verständnis vorbereitete, Musik des italienischen und deutschen Barock zu Gehör mit Werken von A. und G. Gabrieli, Marenzio und Monteverdi, Marini, Rosenmüller, Georg Muffat und Schütz. — Am Stadttheater zu Bamberg wurde gleichzeitig mit Lukas Böttchers zweiaktigem Musikdrama „Lagunenfieber", eine komische Oper „Der Zauberer" in einem Akte von Roderich von Mojsisovics unter Direktor Paul Hellers zügiger Leitung zur wohlgelungenen süddeutschen Erstaufführung gebracht. Die drollige Handlung ist Cervantes „Höhle von Salamanka" entnommen und

zeigt die Ueberlistung eines eifersüchtigen Ehemannes durch seine flirtende Frau mit Hilfe eines sich als Zauberer gebärdenden fahrenden Scholaren. Die reizvolle, in einem leichtflüssigen Orchestermelos gehaltene Musik mit einer manchmal grotesken Stilmischung ist vortrefflich auf den urwüchsigen, mittelalterlichen Lustspielton eingestellt. *Bth.*

*

Bayreuth. Der Richard-Wagner-Verband deutscher Frauen veranstaltete in den Reichshoflichtspielen eine musikalische Morgenfeier zugunsten des Stipendienfonds der Festspiel-Stiftung. Frau Daniela Thode und Frl. Anna Mann spielten Liszts Sinfonische Dichtung „Was man auf den Bergen hört" in der Bearbeitung für zwei Klaviere; Fritz Beer (Violine) brachte mit Kapellmeister Kittel (Klavier) Siegfried Wagners Violinkonzert zum Vortrag. Die Morgenfeier brachte in jeder Hinsicht besten Erfolg. *—ee—*

*

Kaiserslautern. Mit den Königskindern erzielte der Oberspielleiter der Oper Franz Schwerdt einen Treffer. Außerdem ragten hervor: Don Juan, Margarete, Hugenotten, Holofernes und nicht zuletzt die Fledermaus. Die Böhekonzerte brachten uns Ludwig Wüllner, der Hectors Bestattung vorgesehen hatte und das Hexenlied sprach. Größte Achtung nötigte die Pulcinella-Suite von Strawinsky ab, ebenso Haas' heitere Serenade. Unsern Beethoven feierte Böhe mit der Dritten, Leonore und der Fünften, die im letzten Satz geradezu mitriß. Cornelius Czarniawsky-Wiesbaden spielte das G dur-Klavierkonzert sehr sympathisch und schöpfte das geistsprühende Rondo in kongenialer Weise aus. Ein lustiges Volkskonzert des städtischen Orchesters, bei dem der zweite Kapellmeister Moralt verdienterweise einsprang, hatte seine Höhepunkte in Bachs köstlicher Kaffeekantate (von Opernkräften gesungen) und Haydns Abschiedssinfonie, letztere stilecht mit Kerzenbeleuchtung gespielt. Drei Berliner Größen durften wir hören: Maria Ivogün und Karl Erb mit Michael Raucheisen und den Bassisten Karl Braun. *Karl Wüst.*

KUNST UND KÜNSTLER

— In der Pfingstwoche 1927 (7.—11. Juni) findet die *dritte deutsche Orgeltagung* in *Freiberg i. Sa.*, der Stadt einer guterhaltenen Silbermannorgel, statt. Sie wird einberufen vom Landesverein der Kirchenmusiker Sachsens und wird sich vor allem der Frage einer Wiedergeburt der Orgel als Kultinstrument widmen. Auch durch Klärung liturgischer, musikwissenschaftlicher und orgeltechnischer Einzelfragen sucht die Tagung vor allem der praktischen Seite der neuen Orgelbewegung zu dienen. Für Vorträge und Vorführungen ist bereits die Mitarbeit bedeutender Fachleute gesichert. Ein Prospekt mit näheren Angaben über die Tagung wird auf Verlangen vom Bärenreiter-Verlag Augsburg oder der Tagungsleitung in Freiberg, Hotel Karsch, Am Bahnhof 9, kostenlos abgegeben.

— In *Genf* finden anläßlich der *Intern. Musikausstellung* vom 28. April—22. Mai große musikalische Veranstaltungen statt. Es werden spielen das Pariser Konservatoriumsorchester unter *Gaubert, Wolf* und *Messager*, die Dresdener Oper und Orchester unter Rich. *Strauß* (Rosenkavalier) und Fritz *Busch* (Figaros Hochzeit), das Konzertgebouw-Orchester (Amsterdam) unter Willem *Mengelberg* und Augusteo-Orchester (Rom) unter *Molinari*. Ferner findet ein internationaler Pianistenwettbewerb statt. Preis 5000 Fr. Konkurrenzstück ist die Klavierfantasie „Islamey" von Balakireff. Außerdem darf jeder Pianist ein Stück eigener Wahl, das nicht länger dauert als sieben bis acht Minuten, vortragen. Jury-Mitglieder: Cortot, Rosenthal, Rubinstein, Schelling und Vianna da Motta.

— Die Städt. Oper in *Berlin* wird *Mussorgskys* Oper „Der Jahrmarkt von Jovotschinzi" noch in dieser Spielzeit zur Aufführung bringen.

— Das Staatstheater in *Wiesbaden* wird im Herbst Friedrich *Delius'* Oper „Romeo und Julia auf dem Dorfe" zur Erstaufführung bringen.

— Das *Coburger* Landestheater begeht Ende Mai die Feier seines 100jährigen Bestehens.

— Die *Göttinger Händel-Opern-Festspiele*, die in diesem Jahre zum siebenten Male zur Aufführung gelangen, werden in der Zeit vom 22.—28. Juni stattfinden. Die Leitung liegt in den Händen des Intendanten Dr. Hanns *Niedecken-Gebhard*, Münster, und des Generalmusikdirektors Rudolf *Schulz-Dornburg*, Münster. Zur Uraufführung ist vorgesehen die Oper „Radamisto" in der Bearbeitung von Dr. Wenz, Darmstadt und eine Wiederholung der Oper „Ezio".

— In *Bochum* findet vom 30. Juni bis 5. Juli eine mehrtägige Beethovenfeier statt unter Leitung von Generalmusikdirektor *Reichwein*.

— Im Landestheater *Braunschweig* fand eine Eugen *d'Albert*-Woche statt.

— Volkmar *Andreae's* „Kleine Suite" für Orchester wurde kürzlich zum ersten Male in Paris erfolgreich zur Aufführung gebracht.

— Das Streichquartett in A dur von Franz *Schmidt* (Wien), das bereits zahlreiche Aufführungen in Oesterreich erlebt hat, brachte das Leipziger Gewandhaus-Quartett zum erstenmal in Deutschland mit großem Erfolg zur Aufführung.

— „In memoriam", eine neue, dem Andenken Dostojewskis gewidmete, mehrsätzige Streichquartettrhapsodie von Nino *Neidhardt* fand bei der Uraufführung im ersten Kammerkonzert der Vereinigung schaffender Künstler in Dresden eine erfolgreiche Wiedergabe durch das Roth-Quartett.

— In der Volkshochschule Stuttgart gelangten die 48 Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klaviers an sechs Abenden durch Frau Maria *Smith*-Weimar zum Vortrag; die einführenden Vorträge hielt Professor Dr. Hermann *Keller*-Stuttgart.

— Lothar *Windspergers* Klavier-Trio in h moll wurde durch e Trio-Vereinigung Prof. Bruno Hinze-Reinhold, Prof. Max Strub und Konzertmeister Walter Schulz am 22. März in Weimar erstmalig zu Gehör gebracht.

— Walter *Niemann* brachte in einem Klavierabend mit eigenen Werken in Leipzig „Galante Musik" Op. 109 und „Brasilianische Rhapsodien" Op. 110 zur erfolgreichen Uraufführung.

— Die „Deutsche Passion" von Leonhard *Lechner*, die im Vorjahre von Dr. Konrad Ameln, dem bekannten Herausgeber des Locheimer Liederbuches, in der Kasseler Landesbibliothek entdeckt wurde, ist auch dieses Jahr wieder von zahlreichen Chorvereinigungen zur Aufführung vorgesehen und wird in Berlin, Dresden, Halle, Hannover, München, Wels aufgeführt.

— Von August *Halm*, der in den Ehrenausschuß der Brucknervereinigung Berlin berufen wurde, brachte das *Studeny*-Quartett in München drei Werke zur Uraufführung: das Streichquartett B dur, die Violinsonate c moll und die Trio-Sonate F dur für zwei Geigen und Klavier.

— Als Ehrung zu seinem 60. Geburtstag ist W. v. *Baußnern* hier mit außerordentlichem Erfolg zu Worte gekommen. So brachte der Oratorien-Verein seine Kantate „Aus unsrer Not". Im Kammerkonzert der Gesellschaft der Musikfreunde kam u. a. das Oktett „Dem Lande meiner Kindheit" und die Kammergesänge für Sopran und Sextettbegleitung zu Gehör. Der Oratorien-Verein überreichte dem lebhaft gefeierten Komponisten die Hugo-Wolf-Medaille und setzte als nächstes Werk für die neue Saison „Das Hohe Lied vom Leben und Sterben" von Baußnern aufs Programm.

— Der erste Satz von Gustav *Mahlers* nachgelassener 10. Sinfonie wurde in Hamburg unter Leitung von Eugen *Papst* sehr beifällig aufgenommen.

— Die in Aachen mit großem Erfolge uraufgeführte Sinfonie Op. 17 von Paul *Kletzki* ist für das Krefelder Musikfest angenommen worden.

— Hanns *Wolf*-Augsburg spielte in Bamberg erstmals Werke von A. Piechler, A. Casella, Gruenberg und Strawinsky und hinterließ als Pianist von glänzender Technik und feinem musikalischem Ausdrucksvermögen einen sehr vorteilhaften Eindruck.

— Heinz *Jolles* veranstaltete auf Einladung des Musikwissenschaftlichen Institutes der Universität Heidelberg (Direktor Prof. Dr. H. J. Moser) in der zweiten Hälfte des Wintersemesters eine Reihe von Hörstunden, in denen er Beethovens fünf Klavierkonzerte und die Chorfantasie erläuterte und vortrug. Da diese Einrichtung bei dem zahlreich erschienenen Publikum eine sehr warme Aufnahme fand, wurde Heinz Jolles aufgefordert, die Hörstunden im Sommer mit Beethovens Klaviersonaten fortzusetzen.

— Else *Schuberth* (Sopran), Schülerin von Prof. Dr. v. Kraus, gab in Nürnberg einen erfolgreichen Liederabend.

— In *Plauen* haben der Rats- und Theaterausschuß den Intendanten *Strickrodt* fristlos entlassen. Es waren seit einiger Zeit Streitigkeiten entstanden, die jetzt zu dieser Maßnahme geführt haben.

— In Saarbrücken hat Intendant Ferdinand *Skuhra* vom Stadttheater seine Entlassung erbeten und erhalten.

— Dr. Ernst *Nobbe* vom Landestheater in Braunschweig ist als Kapellmeister und Operndramaturg an das Deutsche Nationaltheater in Weimar verpflichtet.

URAUFFÜHRUNGEN IN BERLIN

Emerich *Vidor:* 13 Veränderungen über ein eigenes Thema für Klavier Op. 4 (25. I.27).
Edvard *Moritz:* Klavierquintett Op. 23 (26. I. 27).
E. N. v. *Recnicek:* Polonaise für Klavier (15. II. 27).
Arnold *Ebel:* Der Totentanz, Ballade (16. II. 27).
H. L. *Kormann:* Sechs Vagabundenlieder (17. II. 27).
Leo *Schrattenholz:* Sonate für Violine und Klavier (3. III. 27).
Kurt *Thomas:* Markuspassion für a cappella-Chor (Domchor unter H. Rüdel 5. III. 27).
Hans *Gál:* Motette Op. 19 für 8stimmigen Chor (dito).
H. *Tiessen:* Vorspiel zu einem Revolutionsdrama (Berl. Sinf.-Orchester mit E. Bohnke 9. III. 27).
Walter *Niemann:* „Erinna“ aus Op. 99 und „Moderne Miniaturen“ Op. 95 für Klavier (10. III. 27).
Ernst *Roters:* Lieder aus Op. 2, 10, 16 (12. III. 27).
Herm. *Durra:* 6 Lieder für Sopran (14. III. 27).
Erich W. *Sternberg:* Lieder mit Viola und VC.-Begleitung, dito Klavier (15. III. 27).

GEDENKTAGE

— Am 18. April ist der 150. Geburtstag von Ludwig *Berger*, der einst Lehrer von Mendelssohn, Henselt, Fanny Hensel u. a. war. Seine Geburtstadt ist Berlin, wo er auch studierte. Als Schüler Clementis ging er mit diesem 1804 nach Petersburg, von dort 1812 nach Stockholm und London, 1815 ging er wieder nach Berlin zurück, wo er bis zu seinem Tode (16. Februar 1839) als sehr geschätzter Lehrer wirkte. Von B. wurde im Verein mit Klein, Reichardt und Rellstab 1819 die jüngere Liedertafel gegründet. Er schrieb zahlreiche Klavierwerke, weiter Lieder, Kantaten usw.

— Am 25. April 1727 wurde Pasquale *Anfossi* zu Taggia bei Neapel geboren. Er war ein Schüler von Piccini und errang mit seinen Opern in Italien große Erfolge, deren er im ganzen 76 schrieb. Sein Lebensgang führte ihn vorübergehend nach Paris, London, Prag, Dresden und Berlin. Ab 1791 war er Kapellmeister am Lateran, in welcher Stellung er eine Anzahl kirchlicher Werke schrieb. Er starb in Rom im Februar 1797.

— Die Singakademie Stuckenschmidt in Meisse beging die Feier ihres 80jährigen Bestehens durch die Aufführung von Brahms' Requiem und Vier ernsten Gesängen.

TODESNACHRICHTEN

— In Tel-Awiw (Palästina) starb im Alter von 59 Jahren der russische Musikschriftsteller Julius Dimitriewitsch *Engel*. Er wurde 1868 zu Berdjansk (Taurien) geboren, studierte zuerst Jus in Charkow, später Musik in Moskau bei Tanejew und Ippolitow-Iwanow. E. war lange Zeit beliebter und weithin angesehener Musikreferent der „Rußkija Wjedomosti“. Er übersetzte H. Riemanns Musiklexikon ins Russische und versah es mit einer neuen russischen Abteilung. Sonst veröffentlichte er Taschen-Musiklexika, Musikführer durch Opern, Essais, sammelte und bearbeitete indische und namentlich jüdische Volkslieder. Die russische Revolution machte seiner Tätigkeit ein Ende. Er leitete in Berlin den Verlag für jüdische Musik „Seewal“, bis er nach Palästina als Leiter der Musikakademie einen Ruf erhielt.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Ende April kommt in Berlin der zweite Teil der *Wilhelm-Heyerschen Sammlung* aus Köln bei L. Liepmannssohn zur Versteigerung. An Musikalien interessiert vor allem die kostbare und reichhaltige Sammlung von Vokalwerken des 16. und 17. Jahrhunderts, die zumeist in italienischen Originalausgaben besteht. Weiter sind besonders erwähnenswert die Erstausgabe von J. S. Bachs Klavierübung III. Teil, Lassos „Patrocinium Musices“ in 5 Foliobänden, alte Ausgaben von Frescobaldi, alte Lautentabulaturen (darunter Gertes „Musica Teutsch“ und „Tabulatur auff die Laudten“), Opernpartituren (darunter die Florentiner Originalausgabe von Peris und Caccinis „Euridice“ in einem Band). Unter den zahlreichen Musikautographen des 16.—18. Jahrhunderts finden wir Namen wie Palestrina, Lasso, Frescobaldi, Monteverdi, Lully, Corelli, Scarlatti, Tartini, Amati, Stradivarius u. a. m.

— In London soll aus der bekannten Queenshall ein Kino werden, ihr berühmtes Orchester sich auflösen. Die Promenadenkonzerte, eine Spezialität Londons, bei denen der Saal ausgeräumt und man herumgehen und rauchen konnte, werden damit verschwinden. Sir Henry Wood, der Dirigent derselben, sagt: „Wenn diese Konzerte nicht mehr bestehen, wird England musikalisch nicht mehr existieren.“

— Ein außerordentlich wichtiger Fund für die musikgeschichtliche Forschung, besonders auf dem Gebiet des Orgelspiels, ist in Danzig gemacht worden, bestehend aus zwei Bänden mit Choralvariationen von dem im 18. Jahrhundert als Organist an der Danziger Johanniskirche lebenden Daniel Magnus *Cronau* († 1747). Die Veröffentlichung dieser Choralvariationen stellt in mancher Hinsicht für die heutige Musikwissenschaft eine völlig neue Grundlage dar, vor allem gibt sie den Vermutungen über die Spielweise der großen Orgelmeister des 18. Jahrhunderts, besonders auch Joh. Seb. Bachs, einen festen Anhalt, da der Komponist für alle Sätze genaue Registrierangaben vorgeschrieben hat. Der Danziger Privatdozent Dr. Gotthold Frotscher besorgt die Ausgabe, die im Bärenreiter-Verlag zu Augsburg erscheint.

— Der dreijährige staatliche *Beethovenpreis* der Preußischen Akademie der Künste ist unter Gerhard *v. Keußler* und Kurt *Thomas* geteilt worden, die also je 5000 Mark erhielten.

— Das Archiv des Hauses Breitkopf & Härtel veranstaltet auf Einladung des Rates der Stadt Leipzig in den Räumen des Stadtgeschichtlichen Museums eine *„Gedächtnisausstellung zum 100. Todestag Beethovens“*, die am 19. März eröffnet wurde und etwa zwei Monate lang dem Publikum zugänglich bleiben wird. Das Archiv stellt ausgewählte Musikhandschriften und autographe Briefe Beethovens aus. Zur Orientierung der Besucher ist ein Führer ausgegeben worden, der nähere Erläuterungen zu allen ausgestellten Stücken enthält.

— Hermann *Bischoffs* „Rondo“ für Orchester ist im Verlag von F. E. C. Leuckart in Leipzig erschienen, wovon bereits zahlreiche Aufführungen, besonders am Rhein, u. a. in Aachen, Bonn, Krefeld, Duisburg, Köln usw. stattfanden. — Im selben Verlag ist weiter erschienen *Othegravens* neuestes Männerchorwerk „Advent“ mit Begleitung von Blasinstrumenten, Pauken und Orgel, das der Kölner Männer-Gesangverein zur Uraufführung brachte. — Derselbe Verlag veröffentlicht Walter *Niemanns* „Brasilianische Rhapsodien“, sein neuestes Klavierwerk, das am gleichen Tage in Porto-Alegre (Südbrasilien) und durch den Komponisten in Leipzig zur Uraufführung gelangte.

— Vom *Verband deutscher Klavierhändler* ergeht ein literarisches *Preisausschreiben* für die besten Arbeiten, die zur persönlichen Musikpflege und zum Erwerb von Klavieren und Harmonien anregen. Das Preisausschreiben ist offen für jeden Reichs- und Auslandsdeutschen. Die Arbeiten können in Prosa oder Versen sein, sollen jedoch das Ausmaß von 400 Druckzeilen zu je 14 Silben nicht überschreiten. Namentlich kommen in Betracht Erzählungen und Novellen. Als Preise sind außer Geldpreisen Flügel und Klaviere ausgesetzt. Einsendungen sind zu richten an den Verband Deutscher Klavierhändler e. V., Dresden-A., Johann-Georgen-Allee 9, und zwar spätestens bis zum 15. Mai 1927, abends 6 Uhr.

— Im Verlag J. Engelhorns Nachf. in Stuttgart erscheint ein „Illustriertes Musiklexikon“, herausgegeben von Hermann Abert, Berlin.

— In Böhm.-Leipa wurde am 8. März ein „Kamillo-Horn-Bund“ gegründet.

Antworten. Herrn J. Sch. in Düren. — Sehr geehrter Herr, wir danken Ihnen für die Uebersendung des in der Dürener Zeitung erschienenen Berichtes über den Beethoven-Vortrag, welchen Kaplan Ludwig in der dortigen Volkshochschule hielt. Wenn es dort heißt: „Er (Beethoven) versucht, über die menschlichen Horizonte sich zu schwingen,

stößt sich die Stirne wund und wirft sich verzweifelt in den Rausch des Lebens zurück. Das ist Beethovens Musik. Der Mensch Beethoven, außerhalb seines musikalischen Dämons ist banal, trivial, ohne sittliche Konflikte und Entwicklungen. Sein Dämon hat in seinem Kunstschaffen keine Erlösung gefunden, weshalb es zweifelhaft erscheint, ob er mit seiner Musik der Menschheit wirklich gedient hat", so beweist das noch lange nicht, daß Kaplan Ludwig vielleicht nicht sehr viel von — Theologie versteht. Gewiß liegt dem Gesagten etwas Richtiges zugrunde, aber eben nur etwas und noch lange, lange nicht alles, und eben deshalb sind die daraus gezogenen Folgerungen falsch, grundfalsch, und müssen es naturnotwendig sein. — Wenn man mit einem fertigen System an eine Erscheinung herangeht, so gibt es nur zweierlei: man nimmt das Neue herein und paßt entweder das System dem Neuen an, oder auch paßt das Neue dem vorhandenen System an. Für den letzteren Vorgang hatten die Griechen bildlich die Sage vom Bett des Prokrustes, und man weiß ja, wie es den Leuten ging, die hineingelegt wurden und nicht gerade paßten. Aehnlich scheint es mir sich nun mit Beethoven und dem B-System zu verhalten, das sich Kaplan Ludwig errichtet hat. Wenn dieser weiter den Menschen Beethoven nur banal und trivial sieht, so ist auf Goethe zu verweisen, der bereits feststellte, „Wär' nicht das Auge sonnenhaft, die Sonne könnt' es nie erblicken". Wenn also irgendwo nur Triviales und Banales erblickt wird, so beweist das somit noch lange nicht, daß es auch so ist, sondern läßt noch immer die Möglichkeit offen, dem betrachtenden Auge sei es eben versagt, das Andere zu sehen. — Ob gerade eine Volkshochschule der richtige Platz für die Darlegung solcher Theorien ist, dies zu entscheiden, liegt den Dürener consules ob, in deren Ressort dies Institut fällt. Offenbar haben sie zustimmend entschieden und so ihren Beitrag zur allgemeinen Beethovenfeier gegeben. *Die Red.*

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Inland.

Allgemeine Musikzeitung, 54. Jahrg. 12/13 (Berlin). —) „Beethoven und diese Zeit" von Heinz *Pringsheim*. — Beethovens künstlerischer Werdegang" von Gustav *Ernest*. — „Beethovens Mission für unsere Zeit" von Willi Hille. — „Der unbekannte Beethoven" von Ludwig *Misch*. — „Beethoven und Rußland" von Robert *Engel*.

Das Orchester, 4. Jahrg., 6 (Berlin). — „Beethoven" von Carl *Förster-Sonnenberg*. — „Beethoven und unsere Zeit" von Robert *Hernried*. — „Die Kurfürstl. Hofkapelle in Bonn zu Beethovens Jugendzeit" von August *Richard*. — „Beethovens Gefühlswelt" von Max *Steinitzer*.

Der Stimmwart, 2. Jahrg., 6 (Berlin). — „Musikwissenschaft und Gesangskunst" von Herbert *Biehle*. — „Der Kehlton als die Wurzel alles Uebels" von George *Armin*.

Deutsche Sängerbundeszeitung, 19. Jahrg., 11 und 12 (Berlin). — „Die Nürnberger Sängerwoche" von Ernst *Schlicht*. — „Nürnberg" von J. *Braun*. — „Das deutsche Sängermuseum und seine Entwicklung II." — „Meistersinger-Vorspiel-Schaffung" von Joh. Heinr. *Brunck*. — „Die Singschule der Meistersinger" von August *Hagen*. — „Beethoven" von Georg *Böttcher*. — „Erwin Lendvai" von Paul *Kurzbach*. — „Heil deutschem Wort und Sang" von H. *Hase*. — „Neues über Friedrich Silcher" von E. *Fladt*. — „Franzl Schubert" von Stephan *Georgi*.

Deutsche Tonkünstler-Zeitung, 25. Jahrg., 444 (Berlin). — „Weber und Beethoven" von Werner *Oelmann*. — „Beethoven-Gedenkfeier" von Hildegard *Lattermann*. — „Jugendpsychologie und Jugendmusikunterricht" von C. von *Knebel*.

Die Musik, 19. Jahrg., 7 (Stuttgart). — „Ein neuentdeckter Beethoven-Brief" von Karl Jos. *Friedrich*. — „Was uns durch Beethovens vorzeitigen Tod verloren ging" von Konrad *Huschke*. — „Beethovens Homerstudien" von Hans *Boettcher*. — „Zur strittigen Textstelle in Beethovens IX. Sinfonie" von Max *Unger*. — „Beethoven, Baden und Biedermaier" von Alfr. von *Ehrmann*. — „Beethoven im Roman und in der Novelle" von Paul *Bülow*.

Die Musikantengilde, 5. Jahrg., 2 (Wolfenbüttel). — „Beethoven und wir" von Fritz *Jöde*. — „Ueber die Textunterlegung alter Chormusik" (Schluß) von Hermann *Reichenbach*. — „Wegweiser durch die Klaviermusik" von Waldemar *Wiehl*.

Die Musikwelt, 7. Jahrg., 3 (Hamburg). — „Aglaja Orgeni" von Erna *Brand*.

Die Vierte Wand, Heft 10 (Magdeburg). — „Die Kunst des Schauspielers und die Wissenschaft" von Emil *Utitz*. — „Das Wiener Theater von heute" von Siegfr. *Löwy*. — „Kulturmission des Verlags" von Hans *Heinsheimer*. — „Wesen und Ziele der Naturtheater" von Ferd. *Hesse*. — „Zur Krise des bürgerlichen Theaters" von Hans G. *Brenner*. — „Theater und Mode" von Wilhelm *Russo*. — „Gedanken zur Sprechchorbewegung" von Alfr. *Auerbach*. — „Mitspielende Dekorationen" von Walter *Gelmar*.

Hellweg, 7. Jahrg., 5 (Essen). — „Mein stilles Zimmer" von Gutti *Alsen*. — Eberhard Königs „Thedel von Wallmoden" von Georg *Sprengel*. — „Christian Beyer" von Aug. *Kruhm*. — „O welche Lust, gespielt zu werden" von Erik *Reger*. — „Zeitgenössische Schweizer Dramatiker" von Hans *Honegger*.

Melos, 6. Jahrg., 3 (Berlin). — „Schaffen und Erkennen" von Ludwig *Weber*. — „Theoretische Musikbetrachtung" von Hans *David*. — „Das Problem der Atonalität und das Zwölftonprinzip" von Leonhard *Deutsch*. — „Neue Aufgaben der Musiktheorie" von Hermann *Erpf*.

Monatschrift der vereinigten rheinisch-westfälischen Lehrer- und Lehrerinnengesangvereine, 2. Jahrgang, 10 (Aachen). — „Erziehung zum Hören" von Paul *Mies*. — „Der Weg des musikalischen Laien zu Bruckner" von W. *Kemp*.

Musikblätter des Anbruch, 9. Jahrg., 1/2 (Wien). — „Die Oper nach Wagner" von Paul *Stefan*. — „Gestalt und Handlung" von Egon *Wellesz*. — „Probleme der gegenwärtigen Operndichtung" von Hans *Mersmann*. — „Oper von morgen" von Rudolf *Schulz-Dornburg*. — „Zum Wagner-Problem" von Lothar *Wallerstein*. — „Opernkrise und Stilpflege" von Max *Hofmüller*. — „Schöpferische Regie und Autor" von Paul *Bekker*. — „Opernregie als Erlebnis" von Otto *Erhardt*. — „Die Frage der Opernausstattung" von Emil *Pirchau*. — „Materialbestimmtheit der Oper" von Ernst *Krenek*. — „Busonis ‚Faust' und die Erneuerung der Opernform" von Kurt *Weill*. — „Tanz und Operngeste" von Alfred *Rosenzweig*. — „Die bewegte Opernbühne" von Max *Brand*. — „Schönberg und die Oper" von Max *Felber*. — „Rhythmus und Raum" von Josef *Turnau*. — „Gesang in der modernen Oper" von Adolf *Weißmann*. — „Der lateinische Mensch und die Oper" von Ernst *Lert*. — „Russische Oper der Gegenwart" von Igor *Glebow*. — „Der Fall Schreker" von Hans E. *Mutzenbecher*. — „Zum Problem der komischen Oper" von Hans *Gál*. — „Das neue Publikum" von Paul A. *Pisk*. — „Die musikkritische Arbeit" von Hermann *Springer*. — „In die neue Zeit" von Ernst *Legal*.

Musikpädagogische Zeitschrift, 14. Jahrg., 2 (Wien). — „Heinrich Pestalozzis 100. Todestag" von Hans *Reich*. — „Die Vorzüge und Nachteile der gleichschwebend temperierten Tonleitern" von Karl *Laker*.

Pult und Taktstock, 4. Jahrg., 1/2 (Wien). — „Erfordert unsere Instrumentationsweise noch ein großes Orchester?" von Georges *Migot*. — „Probenarbeit" von Ernst *Kunwald*. — „Erziehung zum Verständnis zeitgenössischer Musik" von Erich *Katz*.

Rheinische Musik- und Theaterzeitung, 28. Jahrg., 11/12 (Köln). — „Von Beethovens Größe" von Gerh. *Tischer*. — „Beethovens Leiden und Sterben" von Max *Grünewald*. — „Beethoven und das Hammerklavier" von Georg *Kinsky*.

Saar-Sänger-Bund, 6. Jahrg., 12 (Saarbrücken). — „Beethovens Tod" von Jos. Aug. *Lux*. — „Beethovens Erinnerungen von Zeitgenossen". — „Beethovens Worte".

Signale für die musikalische Welt, 85. Jahrg. 11—12 (Berlin). — „Die Verdi-Renaissance" von Paul *Riesenfeld*. — „Dramaturgie der Oper" von Hans *Pasche*. — „Beethoven: Sonate pathétique" von Georg *Bodenheim*.

Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik, 5. Jahrg., 2 (Hildburghausen). — „Joseph Rheinberger" von A. *König*. — „Ueber den geistlichen Volksgesang im christlichen Mittelalter" von Eugen *Segnitz*. — „Was darf der deutsche Organist von seinem Spieltisch erwarten" von Hermann *Keller*.

Zeitschrift für Musik, 94. Jahrg., 3 (Leipzig). — „Zehn Strophen auf Beethoven" von Wilhelm *Zentner*. — „Beethoven in der Gegenwart" von Alfred *Heuß*. — „Vom Rhythmus der ‚Freude'-Melodie Beethovens" von Rudolf *Steglich*. — „Wie Beethoven von Neefe unterrichtet wurde" von Felix *Huch*. — „Beethoven, Sonate Op. 111, c moll" von Erich

Klocke. — „Aus Beethovens Skizzenbüchern" von Paul *Mies.* — „Beethoven" (Sonett) von W. Alex *Kastner.* — „Die drei Beethoven-Briefe Bettinas" von W. Alex *Kastner.* — „Ludwig van Beethoven" von Georg *Schmidt.* — „Der Einfluß Pestalozzis auf den Gesangunterricht der deutschen Volksschule" von Hugo *Löbmann.*

Zeitschrift für Musikwissenschaft, 9. Jahrg., 6 (Leipzig). — „Die Briefe Gottfried Christoph Härtels an Beethoven" von Wilhelm *Hitzig.* — „Formprobleme des späten Beethoven" von Moritz *Bauer.* — „Gibt es zwei Fassungen von der Ouvertüre Leonore Nr. 2?" von Joseph *Braunstein.* — „Das Orchester-Crescendo bei Beethoven" von Alfred *Heuß.* — „Die Musikwissenschaft in Amerika" von Ernst C. *Krohn.*

Ausland.

Der Auftakt, 7. Jahrg., 1 (Prag). — „Methoden der Musikbetrachtung" von Ludwig *Unterholzner.* — „Giuseppe Sarti" von Erwin *Walter.* — „Die Symmetrie in der Musik" von Paul *Mies.* — „Gedanken eines Schaffenden" von Willi *Möllendorf.* — „Das Akulele" von Alban *Voigt.* — „Kleiber" von Joachim *Beck.* — „Stimme Carusos aus dem Grammophon" von Johannes *Urzidil.* — „Ueber Auswendig-Dirigieren" von Wilhelm *Furtwängler.* — „Walter Gieseking" von Alfredo *Casella.*

Schweizerische Musikzeitung, 67. Jahrg., 9—10 (Zürich). — „Ausdrucksformen des Männerchors" von F. J. *Ewens.* — „Pestalozzis Anregungen auf dem Gebiet der Gesangsbildungslehre" von Eduard M. *Fallet.* — „Zur Geschichte der Notenschrift" von P. *Martell.*

The Chesterian, 8. Jahrg., 61 (London). — „Boris Redivivus" von Edwin *Evens.* — „Beethoven in Paris" von J. G. *Prod'homme.* — „Berlioz als Held eines Theaterstücks" von André *Coeuroy.*

Music & Letters, 8. Jahrg., 1 (London). — „Was ist Rhythmus" von Kath. M. *Wilson.* — „Salinus, ein Volksliedsammler des 16. Jahrhunderts" von J. B. *Trend.* — „Der Text der Sing-Bücher von Robert Jones" von E. H. *Fellowes.* — „Arnold Schönberg" (II) von R. *Cort van der Linden.* — „Medtner und die Musik unserer Zeit" von A. J. *Swan.* — „Wagners Sinfonische Dichtungen" von B. M. *Steigman.* — „Eine erstaunliche Fälschung" von W. *Watson.* — „Gustav Holst" (III) von Richard *Capell.*

La Revue Musicale, 8. Jahrg., 5 (Paris). — „Die erste gedruckte Komposition von Chopin" von Z. *Jachimecki.* — „Die Wahrheit von Pelleas" von R. *Sardellier.* — „Briefwechsel von Kardinal Destouches mit dem Prinzen Anton I. von Monaco" von A. *Tessier.* — „H. R. Lenormand und die Rolle der Musik in seinem Theater" von Daniel *Rops.*

Le Menestrel, 89. Jahrg., 11—12 (Paris). — „Die Musik und das geistige Universum" von Raymond *Petit.* — „Dido und Aeneas von Purcell" von Paul *Landormy.*

Il Pianoforte, 8. Jahrg., 2 (Turin). — „Durch die Jahrhunderte 1400—1900" von Attilio *Cimbro.* — „Die Orgelmusik vor und nach Bach" von Adelmo *Damerini.* — „Der andere Chopin" von Luigi *Parigi.*

Musica d'oggi, 9. Jahrg., 1 (Mailand). — „Domenico Scarlatti" von G. F. *Malipiero.*

Bezugsbedingungen

Vierteljährlich 6 Hefte mit Musik- u. Kunstbeilagen RM. 4.—. Einzelheft RM. —.80. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und die Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag einschl. Versandgebühr im Inland RM. 4.50, nach dem Ausland RM. 5.—. Postscheck-Rechnung Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart Nr. 2417.

*

Anzeigen-Preise

Die viergespaltene Nonpareille-Zeile RM. —.50. 1/1 Seite RM. 170.—, 1/2 Seite RM. 90.—, 1/4 Seite RM. 47.50, 1/8 Seite RM. 25.—, 1/16 Seite RM. 14.—. Bei Wiederholungen Rabatt. Anzeigen-Annahme durch den Verlag

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

48. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1927 Heft 15

Die Bedeutung der „opera-buffa“-Sinfonie für die Entwicklungsgeschichte der klassischen Sinfonie

Von FRITZ TUTENBERG (Kiel)

Wenn hier zum erstenmal der Versuch gewagt wird, ein bisher nur andeutungsweise berührtes Gebiet der Entwicklungsgeschichte unserer hauptsächlichsten Orchestergattung aufzuschließen, so bin ich mir wohl bewußt, nichts Endgültiges sagen zu können. Ins Detail eindringen ist zunächst unmöglich, da der Weg zu unbegangen ist.

Welche Bedeutung die „opera buffa“ für Mozart hatte, brauche ich wohl kaum zu erörtern. Daß ihn aber auch die in ihrer Art weit über den gleichzeitigen Sinfonien der „seria“ stehenden Sinfonien beeinflußt haben, dazu schlage man nur einen Band seiner Jugendsinfonien auf, und man wird es in den Durchführungen der ersten Sätze auf Schritt und Tritt bestätigt finden.

In den mancherlei Aufsätzen über die „opera buffa“ und ihre Komponisten kommt stets die Sinfonie zu kurz. Man hat sich nun einmal daran gewöhnt, die Theatersinfonie in jeder Beziehung als minderwertig anzusehen. Gewiß ist sie das vorwiegend, aber eben gerade bei den Buffonisten nicht immer! Hier scheint sich die „Portiersthematik“ der „seria“-Sinfonie, um mit Kretzschmar zu reden, in eine Sinfonie gewandelt zu haben, die als Träger einer Idee erscheint. Jedenfalls ist sie häufig nichts anderes als eine Art Vorläufer der späteren Potpourriouvertüre, denn sie verarbeitet Themen der Oper [1], aber in eine feste Form gepreßt, die ich als „Liedsinfonie“ bezeichne [2]. Der „seria“-Sinfonie aber fehlte jeder Zusammenhang mit der Oper, mögen Scheibe im „Kritischen Musicus“ und J. J. Quantz in der „Anweisung die Flöte traversiere zu spielen“ tausendmal das Gegenteil behaupten.

[1] Wie dies Abert in „Paisiellos Buffokunst und ihre Beziehungen zu Mozart“, Archiv für Musikwissenschaft 1918/19, S. 403 ff., für Paisiello bezeugt. (Abert ist überhaupt der einzige, der voll und ganz den Wert der Buffosinfonie erkannt hat (vergl. W. A. Mozart, Leipzig 1919, I, 329 ff.)

[2] Vergl. meinen Aufsatz: „Die Durchführungsfrage in der vorneuklassischen Sinfonie“, Zeitschr. für Musikw. November 1926.

Die Bedeutung der Buffosinfonie entwicklungsgeschichtlich umfaßt wohl so ziemlich alle Faktoren, die für die Stilkritik maßgebend sind: Neue Formentypen, vertiefte Harmonik, periodisierte Melodie (die durch weiche chromatische Linien die Verbindung zu Mozart zieht), bestechende Rhythmen von hinreißendem Schwung (die, wenn auch nicht immer besonders geistreich, Synkopen und Verschiebungen heranzieht), eine Dynamik, die das Sequenzencrescendo Jommellis wie das technisch hochstehende Klangcrescendo Mannheims zurückwies, dafür zum modernen, plötzlichen, unvorbereiteten Gefühlswallungen (des sich zum „Sturm und Drang“ wandelnden Rokokos) Genüge leistenden Abbruchscrescendo (einer Vorstufe des Beethovenschen „piano“) griff, und endlich eine sorgfältige, das Streichquartett der früheren Sinfonie erweiternde Instrumentierung (die obligaten Oboen und Hörner rechne ich hier nicht — —); also, wie gesagt, eine verfeinerte Orchesterbehandlung von Galuppis Oboensoli zweiter Themen — man bedenke, daß Galuppi 8 Jahre älter als Johann Stamitz war — über Sartis schwer gepanzertes, halb chorisches, halb modern-individuelles Orchester zu Paisiellos leichter Handhabung der Instrumentation im „Marquis Tulipano“ von 1789.

Wie schon die „seria“ nach größtmöglichster Kürze ihrer Klingelzeichensinfonie strebte, so die „buffa“ in noch größerem Ausmaße. Diese Werkchen, die den Ernst und die Tragik des Lebens aus dem Gesichtswinkel der Ironie betrachteten, konnten mit langsamen Sinfoniesätzen nichts anfangen. Trotzdem war ihnen daran gelegen, die Sinfonie mit der Oper zu verbinden, sie nicht als einen Fremdkörper ansehen zu lassen. Erfolg: man nahm die Sitte der „opéra comique“ auf, sie mit der ersten Szene der Oper direkt zu verbinden. Dann aber strich man den zweiten Satz und setzte an seine Stelle einen breit ausladenden selbständigen Mittelteil, der als Kern eines aus Exposition und Reprise mit zwei Themen bestehenden Satzes diente. Eine „Durchführung“ gab es nicht, denn an die Stelle jener fugierten oder solistischen

Vermittlungspartien des ersten Satzes der „seria"-Sinfonie [1] trat eben der ganz und gar selbständige Mittelteil.

So war die *einsätzige* Sinfonie fertig. Für die Konzertsinfonie bedeutete sie in ihrer Einsätzigkeit nichts. Oder doch? Denn jener selbständige Mittelteil (der latente langsame Satz!) wuchert seitdem in der Sinfonieliteratur fort. Ich nannte schon Mozart. Aber auch Chr. Bach liebt es in einigen seiner Sinfonien (Op. 3 und 4 z. B.), die Durchführungen sonst ganz normal gebauter Sonatensätze mit einem Solo zu eröffnen, dessen melodischer Aufbau ganz und gar neu ist und erst nach längerer Zeit in Motive der Exposition einmündet.

Von einer Aufnahme der einsätzigen Sinfonie als erstem Satz der dreisätzigen kann nicht die Rede sein. Und doch gibt es ein Werk, das die Monstrosität zweier zusammengeschmolzener Gattungen aufweist: das ist Christian *Bachs* „Temistocle"-Sinfonie von 1772 [2]. Der erste Satz ist eine Liedsinfonie, der noch ein langsamer Satz und ein marschartiges Presto folgen, so daß eine Sinfonie von ungeheuren Ausmaßen entsteht, die aber als „seria"-Sinfonie völlig deplaciert war.

Die Frage, wer nun eigentlich das zweite Thema geschaffen hat, das vom ersten durch Pauseneinschnitte und motivische wie gefühlsmäßige Selbständigkeit gelöst erscheint, ist noch immer offen. *Geschaffen* hat es Johann Stamitz *nicht*, darüber ist kein Zweifel mehr möglich. Auch hier wird die Ansicht Fischers [3] bestätigt: „daß sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bei Komponisten, die noch nicht miteinander in Berührung getreten sein konnten, gleichzeitig gleichartige Tendenzen zeigten". Denn die frühen Buffonisten, so z. B. Galuppi, Piccinni, Anfossi, haben ein selbständiges zweites Thema, das sie sicher nicht von J. Stamitz und seinen Nachfolgern [4] erhalten haben. Also auch hier liegt die Bedeutung der Buffosinfoniker klar zutage

Die Buffosinfoniker haben aber auch noch an der dreisätzigen Sinfonie festgehalten. Gerade das hat die Veranlassung gegeben, daß sie einen neuen Satz in die Sinfonie aufnahmen.

Ich erinnere daran, daß Mattheson [1] von einem „menuettgleichen" zweiten (letzten) Satz spricht. Daß dieser Satz ein tanzartiges Gepräge (nicht bloß den des Menuetts) trug, bezeugt ja auch schon Benedetto *Marcello* [2]. Die Buffonisten waren es gewohnt, von ihrer Sinfonie mehr zu verlangen als den (damals noch) kurzen, zweiteiligen, vorüberhuschenden „menuettgleichen" Satz. So griffen sie das von der französischen Geigerschule propagierte *Rondo* auf, das gerade in seiner französischen Form mit drei Refrains, Dur- und Mollcouplet [3] noch am ursprünglichsten den Tanzcharakter bewahrt hatte [4]. Daß sie daneben eine italienische Form mit zwei Durcouplets aufbrachten, sei erwähnt. *Sarti* wird der Vertreter des Rondofinalsatzes in der Buffosinfonie. Er bildet zugleich die neuklassische Form mit Coda vor.

Im folgenden gehe ich eine Reihe von Buffosinfonien durch, um das eben Angeführte am Modell zu zeigen. Eingehendere Analysen mußten aus Raumrücksichten unterlassen werden [5]. Es wird nur das hervorgehoben, was an einer Sinfonie neu und wichtig ist.

In einer D dur-Sinfonie *Galuppis* (Regierungsbibliothek Schwerin 47367) ist das Oboensolo merkwürdig, das das zweite Thema in der Varianttonart d moll trägt. Es ist sicher um die Zeit oder schon früher entstanden, als J. Stamitz seine Oboensoli in seinen Sinfonien einführte.

Durch die ganze Sinfonie weht der fröhliche Geist des Tanzes. Sie hat manchen Vorzug in rhythmischer Straffheit, Instrumentation und Harmonik gegenüber der typischen neapolitanischen Sinfonie. Ueberall fällt das Vornehme der Galuppischen Tonsprache im Gegensatz zur grellen Theatermache der Neapolitaner auf.

Viel jünger, moderner und für unser Gefühl buffonistischer ist der 1727 geborene Pietro *Guglielmi*, über dessen Werke wir orientiert [6] sind. Untersuchungen

[1] Ich nenne die „Seria" s.: „Suitensinfonie", da sie ursprünglich in ihrer Zweiteiligkeit von der Suite abstammt. (nach Sondheimer a. a. O.). Die sich zwischen Exposition und Reprise herausbildende Vermittlungspartie ist nichts anderes als der Versuch der Italiener, zu einer Durchführung zu kommen. Wohlgemerkt ist das alles „formal" gedacht; im Gegensatz zu den Sondheimerschen Forschungen, die sich auf die melodischen Bildungsgesetze erstrecken.

[2] Wahrscheinlich ursprünglich in vereinfachter Instrumentierung die Sinfonie zum „Caratacco" von 1767.

[3] Studien zur Musikw., Bd. III, Wien 1915: Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils.

[4] Umgekehrt darf als erwiesen gelten, daß die jüngeren Mannheimer *buffonistischen* Einflüssen gänzlich erlegen sind.

[1] Das neueröffnete Orchester S. 171.

[2] Il Teatro alla Moda, 1720.

[3] Vergl. dazu: W. Chrzanowski: Das instrumentale Rondeau und die Rondoformen im 18. Jahrhundert. — Leipz. Dissertation 1911, S. 20 ff.

[4] Das deutsche Rondo (Ph. E. Bachs) hatte das mit seinen unzähligen Refrains und vor allem den ungeradzahligen Vermittlungstakten nicht mehr.

[5] Ausführlicheres in meiner Arbeit: Die Sinfonik Johann Christian Bachs. Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Sinfonie von 1750/80. — Kieler Dissertation 1926.

[6] Fr. Piavano: Elenco cronologico delle opere di Pietro Guglielmi. RMI. 1903, S. 407 ff.

über seine Kunst sind, soweit mir bekannt geworden, nicht angestellt.

Die einsätzige Sinfonie zur „Pastorella Nobile" von 1788 (in B dur; Besetzung: 2 Violinen, Oboen, Hörner, Violen, Fagotte, Basso; Schwerin 2237) hat die für die Buffonisten maßgebende Form der Liedsinfonie (a b c a b).

Der Mittelteil, auf den es mir hier allein ankommt, wird in Des-dur eingeführt und bringt ein gänzlich neues, vollgeschlossenes, chromareiches, schwärmerisch-sinnliches Thema von breit ausladender Melodik, das in keiner Weise von dem ersten oder zweiten Thema abhängig ist.

Neben der charakteristischen Form der einsätzigen Buffosinfonie fesselt die starke melodische Ader Guglielmis. Sie ist um ihrer selbst willen, und sie hat keinen anderen Zweck, als schön zu sein. Melodik par excellence! — Der Satz ist, wie immer in der Theatersinfonie, klar und durchsichtig.

Im großen und ganzen hält sich die einsätzige Sinfonie zu „La bella Pescatrice" (in D dur. Violini, Viola, Oboi, Corni, Fagotti, Basso. Schwerin 2253) von 1789 an dieselbe Form. Das Schema lautet a b c a b (d). a ist ein vollgeschlossenes modernes Frontthema (bei Riemann: Kopfthema). Die Coda (d) bezieht ihr Material bei starker Umbildung aus dem eng voraufgehenden b, wahrt aber ihren selbständigen Charakter durchaus.

Anfossi, der mit Guglielmi gleichaltrig ist, gibt sich natürlicher und frischer, manchmal geradezu burschikos. Mir liegen zwei unbezeichnete Sinfonien von ihm aus Schwerin vor. Gegen Guglielmis Sinfonien stechen sie sofort durch ihre scharfe Profilierung ab. Anfossi kennt eine Dreiteiligkeit mit einem rhythmisch, harmonisch und im Stimmungsgehalt kontrastierenden Mittelteil im ersten Satz.

Die Sinfonie Schwerin 754 (in D dur, Streichquartett, Oboi, Corni) wird mit einem huschenden Prestosatz ($^4/_4$) eingeleitet. Das Formschema ist: a b a.

Die Fortführung des nicht periodisierten Hauptgedankens a wird durch die für die Buffonisten *obligaten* Schleifer- und Mordentmotivchen besorgt. Die letzteren werden zu einem entwickelten Abbruchscrescendo (2 Takte) engstens zusammengeschlossen, *das auf dem Höhepunkt im Forte sofort ins Piano zurücksinkt.*

Das ausgeprägte Abbruchscrescendo ist interessant, weil sich auch hier das Abgehen von der Flächenmanier der Theatersinfonie zeigt. Man bedenke, welch einen Weg es zu machen hatte von seinem Entstehungsort in den langsamen Sätzen, die am ehesten seelischer Differenzierung Raum gaben, bis zu den psychisch inhaltslosen schnellen Sätzen.

Der erste Satz einer D dur-Sinfonie (Schwerin 755) (a b a) führt in der Reprise plötzlich vor dem Eintreten der Fortspinnung eine völlig neue achttaktige Episode in d moll ein, — das ist gerade bei den Buffonisten sehr häufig. Und auch das hat in der Konzertsinfonie weitergewirkt.

Die hervorstechendsten Eigenschaften der beiden Anfossischen Sinfonien sind neben ihren rhythmischen Qualitäten die Trennung des Hauptteils von der Kontrastpartie. Auch ist die genaue Angabe der Vortragsbezeichnungen wichtig, da sie sicherlich von den Mannheimern unbeeinflußt ist.

Ueber *Piccinni* liegt eine orientierende kürzere Abhandlung von Albert vor [1].

Des Meisters Begabung liegt auf der Seite des Zarten, Traulichen, Elegischen. Für das letztere sprechen vor allem die plötzlich in Moll auftretenden Seitenthemen der ersten Sätze.

Der erste Satz einer F dur-Sinfonie (Schwerin 4236, $^3/_4$, Streichquartett, Oboi, Corni) ist dreiteilig (a b a). Musikalisch wertvoll ist das in der Varianttonart f moll eintretende, vom Hauptgedanken scharf getrennte, elegische Kontrastthema.

Das *Andantino* (in B dur, $^4/_4$, Streichquartett) ist aus *einem* Motiv herausgesponnen (wie die ältere neapolitanische Sinfonie), reich verschnörkelt, und zeigt in seinem Verlauf interessante rhythmische Verschiebungen, die nur durch die Projektion altklassischer Motivarbeit auf die Horizontale zu erklären sind.

Wichtig ist, daß Piccinni den ganzen Satz aus dem Doppelschlag von oben herausspinnt, einer Motivart, deren sich Christian Bach mit Vorliebe und fast überwiegend bedient. Inwieweit Mozart, der das gleiche Faible dafür hat (siehe z. B. A dur-Klaviersonate, Alla turca), von dem einen oder andern beeinflußt ist, läßt sich kaum endgültig entscheiden.

Im Schlußallegro ($^3/_8$) setzt das Nebenthema, wie auch im ersten Satz, mit der Dominante seiner neuen Tonart (G) ein, so daß der erste Eindruck G dur ist. *Für die 70er Jahre ist es geradezu typisch in der Sinfonie, ein zweites Thema mit seiner Dominante beginnen zu lassen.*

Zu Beginn des zweiten Themas des ersten Satzes einer D dur-Sinfonie (Schwerin 4237, Streichquartett, Oboi, Corni, Trombe) sehen wir eine scharfe Trennung der Gruppen durch Pausen, wie sie bei den Mannheimern, Ph. E. Bach und den Wienern zu finden sind. Diese Kontrastempfindung entspringt einer

[1] Piccinni als Buffokomponist. — Jahrbuch Peters 1913, S. 29 ff.

allgemeinen Zeitströmung, einer um die Mitte des 18. Jahrhunderts langsam erwachenden romantisch-expansiven Lebensform. Gerade bei den Buffonisten wirkte sich das besonders stark aus, weil sie ihre Gefühle an der Geschraubtheit der „seria" nicht künstlich verbildet hatten.

Piccinni zeigt gelegentlich Vorliebe für auftaktige Motive. Haupt- und Nebengedanke der D dur-Sinfonie sind beide auftaktig angelegt. Für jene Zeit ein Fortschritt.

Das zweiteilige *Andante* con moto ($^2/_4$, Streichqu.) steht in der Mollvariante der Unterdominante von D. Innerhalb der Gruppen fluktuiert die Harmonik außerordentlich reich. Das „con moto" drückt sich nicht im Melodischen, sondern im Harmonischen aus. Verstärkt wird das durch das jeweilige Eintreten der Ober- und Unterdominantharmonien zu Beginn neuer Gruppen und ihrem nachträglichen Hinstreben zur neu aufgesuchten Tonika.

Einen Beitrag zur Biographie *Sartis* liefert Max *Arend* in einem Aufsatz der „Musik" [1].

Wenn wir Sartis Gesamtcharakter umreißen wollen, so wäre: robust bis zur Grobheit, durchaus angemessen. Etwas rustikal Gesundes lebt in seinem Werk, fern aller Tändelei. Er vermeidet, den feinsten Schwingungen der Seele nachzugehen. Handgreiflich, natürlich wirkt er — und etwas schwerfällig. Das spricht sich am besten in seiner Orchestrierung und seinem Beharrungsvermögen in rhythmischen Dingen aus. Der Gavottenauftakt wird für ihn typisch. Aber er wird nicht eines von den vielen Mitteln, die dem Musiker zur Verfügung stehen, sondern wendet er ihn einmal an, wendet er ihn immer an.

Die Sinfonie zu „I Pretendendi Delusi", Mailand 1782 (Partiturausgabe in Schwerin 4763, einsätzig, in D dur, Besetzung: Flauti, Oboi, Fagotti, Trombe, Corni, Timpani, Streichquartett) hat die Form der Liedsinfonie: a b c a b.

Der selbständige Mittelteil interessiert uns am meisten. Er setzt auf der Tonika ein und zerfällt in zwei Hälften, die strengstens periodisiert sind. Träger der Gruppe sind die Oboen (col Flauti), Trombe (col Corni) und Violen. Ausgesprochenes Bläsertrio französischer Provenienz. Ihm ist der Vordersatz übertragen, der Nachsatz dem Streichtrio (mit gelegentlichem Bläserzusatz), so daß hier in reizvoller Weise die beiden Faktoren vorneuklassischer Instrumentierungskunst nebeneinandergestellt sind, wobei die Konsistenz als einheitliches Trio gewahrt bleibt. Noch stärker zeigt sich das in der folgenden Episode. Der Vordersatz ist dem Streichtrio (mit gelegentlichem Oboenzusatz) übertragen, der Nachsatz den Bläsern unter dem Trommeln des Streichtrios.

Nun schlägt die Stimmung plötzlich um. Die Kompaktheit der Instrumentation, ihre Dickflüssigkeit erstreckt sich auf die nächste Gruppe. Das Thema des Mittelteils taucht, leicht variiert, in den Streichern und den themenführenden *Fagotten* in der Mollunterdominante g moll auf. Die folgende, wiederum achttaktige Episode führt das Streichtrio von vorher weiter in der Durunterdominanttonart G dur. Eine viertaktige Ueberleitung bringt die regelmäßige Reprise. Nach einer zwanzig- (21-) taktigen Coda mit „cresd" bezeichneten „Ueberhangscrescendo" (eine Eigentümlichkeit Sartis, die wahrscheinlich Chr. Bach von ihm übernommen hat. Die sequenzierende Aufwärtsbewegung setzt sich noch einen Takt nach erreichtem dynamischen Höhepunkt fort) findet die Sinfonie ihren Abschluß.

Wir haben es mit einem ausgeprägten Sinfoniesatz der Buffonisten zu tun. Exposition wie Reprise sind durchaus regelmäßig gebaut. Das Schwergewicht liegt aber in jeder Beziehung auf dem Mittelteil. — Hervorzuheben ist der Zug zur Chromatik, wie er kennzeichnend für die Buffokunst ist. — Die Harmonik wird im stärksten Maße zur Stimmungsschilderung herangezogen. Sie zeigt uns vor allem, wie bei Sarti das Persönliche hervortritt, wie die Leirigkeit der frühgalanten Opernsinfonie überwunden ist. Der Satz zeigt starken Zusammenhang mit der concerto-grosso-Technik, d. h. dem Konzertieren einzelner in sich geschlossener *Klanggruppen*.

Eine unbezeichnete D dur-Sinfonie (Schwerin 4805) wird von Wotquenne in seinem „Thematischen Katalog der Haydnschen Sinfonien" (Brüssel 1902) als zweifelhafte Sinfonie Haydns angegeben. Sie ist dreisätzig in der Besetzung: Flöten, Oboen, Clarinen, Hörner, Pauken und Streichquartett.

Die diatonische, regelmäßig auftaktige Melodik des ersten Satzes zeigt Periodisierung. Das Hauptthema setzt auf die zweite gute Taktzeit ein und macht einen störrischen, widerspenstigen Eindruck. Gleicherweise setzt das zweite Thema auf die dritte Zählzeit ein (Gavottenrhythmus!). Sarti versucht aus dem Schablonenrhythmus des traditionellen Sinfoniesatzes herauszukommen. Das Beharrungsvermögen ist indessen stärker, d. h. Sarti entrinnt auf der einen Seite dem gleichmäßigen / · · _ /, um nun ebenso gleichmäßig das auftaktige · / · _ zu bringen, so daß letzten Endes alles beim Alten bleibt.

Das *Andantino* affetuoso (Streichquartett, Flauti) hat die Form des französischen *Rondos:* a b a c a. Die Melodik zeigt wiederum die Vorliebe für den

[1] Giuseppe Sarti. — I. Jahrgang, S. 1711 ff.

Gavottenauftakt. Die Rhythmik ist buffonistisch in ihrer Vorliebe für das Mosaikspiel kleiner Motivchen.

Die für uns wichtigsten Sätze einer Sinfonia D ♯ c 11 Instrumenti (Schwerin 4804; Besetzung: Flöten, Oboen, Fagotte, Hörner, Streichquartett) sind der Mittel- und Schlußsatz, weil sie uns beide den ausgeprägtesten Typ des französischen Rondos mit Coda geben.

Das *Andante* ($^3/_8$, in G dur, Streichquartett, Flöten) hebt an mit dem streng achttaktig periodisierten Refrain. Er kehrt *unverändert* zweimal wieder. Der Satz klingt mit einer Coda, gebildet aus Elementen des zweiten Couplets, aus.

Das erste Couplet ist von figurativem, stark chromatischem Gepräge und beginnt in der Haupttonart G dur. Das zweite steht in der Varianttonart g moll.

Das *Allegro* assai ($^2/_4$, in D dur) ist formal dem Andante gleichgebaut. Im einzelnen zeigen sich geringfügige Abweichungen. Das Schema stellt sich so dar: a b a c a a′, wobei c das zweite Couplet in der Varianttonart darstellt, a′ die aus a entwickelte Coda (also kennt Sarti zwei verschiedene Typen der Coda; siehe Andante).

Der Refrain bringt ein den Hörnern gemäßes Marschthema. Das erste Couplet variiert den Refrain, das zweite (Moll-) Couplet bringt eine ausgedehntere Gruppe als das erste. Von beiden trägt das letztere am stärksten Triocharakter.

Sarti, seiner ganzen Natur nach schwerfällig und robust, mußte notwendigerweise zu solch einer dickflüssigen Orchestersprache kommen wie in den „Pretendendi Delusi“. Das Bläsertrio war ihm gerade recht, um mit kräftigen, breiten Pinselstrichen die Gegensätze auftragen zu können. Aber auch sonst schwingt in dem seelischen Gehalt seiner Kunst, die durchaus modern subjektiv ist, ein Unterton mit, der der heiteren, gefälligen und lebensfreudigen italienischen Sinfonia fremd war. Es ist etwas Gedunkeltes, Sonores, bis zum Düstern Gesteigertes in seiner Tonsprache, etwas Störrisches, Widerspenstiges, Mürrisches (der Gavottenauftakt!), das ihn ganz außerhalb der Buffonisten stellt. Fast sämtliche Themen fangen in tiefen Lagen an, auch in den frühen Sinfonien. Sartis Muse ist nicht heiter und befreiend. Die Crescendi, gleichfalls in modernem Fahrwasser, haben etwas Aggressives. Interessant ist der Gebrauch des Ueberhangscrescendos.

In der Aufnahme des französischen Rondos als Sinfoniesatz ist (neben der allgemeinen Richtung bei den Buffonisten) ein Streben nach einer Akzentuierung auch des letzten Satzes zu spüren.

Mit Paisiello (1741—1816) schließe ich die Auswahl der Buffosinfoniker ab. Ueber seine Buffokunst unterrichtet uns ein ausführlicher Aufsatz Aberts [1].

Paisiello zeigt sich als eine entschieden männlichere Natur als der weiche, empfindsame Piccinni. Gegenüber Sarti fällt sogleich seine leichtere Beweglichkeit auf.

Paisiellos einsätzige Sinfonie zu „La Serva Padrona“ (Schwerin 4109 — als Buffa in drei Akten Neapel 1769. Als Intermezzo 1781. Letzteres liefert das vorliegende Exemplar) ist insofern von größtem Interesse, als wir hier in einem italienischen ersten und einzigen Sinfoniesatz die Rondoform antreffen.

Die Sinfonie steht in B dur (Violini, Viole, Oboi, Fagotti, Corni, Basso). In den Refrainpartien sucht Paisiello die Eintönigkeit und Charakterlosigkeit des unperiodisierten Gedankens durch eine ständig wechselnde Instrumentation abzuschwächen (allenfalls ein Ueberrest alter concerto-grosso-Technik!).

Diese Sinfonie beweist, wie weit sich die Musiker der damaligen Zeit von der Vorliebe des Publikums für das Rondo beeinflussen ließen. Lag für den Buffonisten nicht eine viel umfassendere einsätzigere Form vor?

Die Melodik ist trocken, und wenn man Guglielmi und andere betrachtet, unoriginell. Zu einer regelrechten geschlossenen Thematik kann es wegen des ganz auf ein brillierendes Konzertieren eingestellten Aufbaues nicht kommen.

Die Sinfonie zu „Le Marquis Tulipano“ (Paris 1789) ist gleichfalls einsätzig (Schwerin 4110. — In D dur. Corni, Flauti, Oboe, Streichquartett). Form: sehr entwickelte Suitensinfonie mit ausgebildeter durchführungsartiger Vermittlungspartie: a b V a b C.

Diese Vermittlungspartie setzt mit einer fugierten Episode ein, deren Motiv aus dem Nebenthema gewonnen ist. Viola und erste Oboe treten dann mit einem Solo in d moll heraus, im weiteren Verlauf mit stark chromatischer Färbung. Darauf wird die fugierte Episode noch einmal in d moll wiederholt.

Fugierte Episode wie Solo, sie beide gehören für sich der älteren neapolitanischen Sinfonie an. Die freimelodische Entfaltung des Solos steht unter dem Einfluß des selbständigen Mittelteils der Liedsinfonie.

Formal zeigt sich Paisiello in den beiden Sinfonien entweder rückständig oder auf Abwegen. Die Ausbreitung einer geschlossenen Periodisierung wird noch zeitweilig durch den Hang zu buffonistischer Motivspielerei gehemmt. Er verzichtet auf die Guglielmische Spannung weiter Bögen. Harmonisch fällt die Vorliebe für Trugschlüsse, wie bei Guglielmi, auf.

Zusammenfassend kann ich über die Buffosinfonie

[1] Archiv für Musikwissenschaft 1918/19, S. 402 ff.

sagen: ihre Bedeutung liegt in der Ausbildung des einsätzigen Typs. Formal gleichbedeutend ist die Aufnahme und Bevorzugung des französischen Rondos als letzten Satz in den dreisätzigen Sinfonien. Es erfährt eine wertvolle Weiterentwicklung bei ihnen.

Das zweite Thema, das meistens von der Dominante seiner Tonart ausstrebt, wird wie bei den deutschen Schulen, aber von diesen sicher unbeeinflußt, schon früh durch Pausen vom Hauptsatz getrennt.

Melodisch wie harmonisch wird die Chromatik immer stärker wirksam. Die Harmonik kann sich aber nur in größerem Raum entfalten. Das liegt in der Art der Theatersinfonie überhaupt: Feinheiten sind ihr fremd. Dynamisch entwickelt sich das moderne, gefühlsmäßige Abbruchscrescendo, das nicht vorwiegend von der Freude am Technischen getragen wird wie bei Jommelli und den Mannheimern. Piccinni bezieht es sogar in den Rahmen des zweiten Themas ein, nimmt ihm also seine rein vermittelnde Rolle zugunsten eines vertieften Ausdrucks.

Mit dem obigen dicht zusammen und oberstes leitendes Prinzip ist der Dualismus, der sich nicht nur auf Hauptgedanken und zweites Thema erstreckt und sie in Spannung zueinander setzt, sondern wie bei den Mannheimern erfolgt (sogar in den frühen Sinfonien Guglielmis) der Stimmungsumschlag im engsten Rahmen; natürlich prägen sich hier die Persönlichkeiten der Komponisten wie ihre spezifisch nationale Note in der melodischen Erfindung stark aus.

Bis auf die von der Konzertsinfonie her eindringende größere Freiheit der Stimmen, vorzüglich der Bläser, hält man sich den konzertierenden Stil der Theatersinfonie rein (Piccinni ausgenommen). Die Intimität der Konzertsinfonie, die den subtilsten seelischen Schwingungen nachgeht und sie festzuhalten versucht, ist nicht ihr Endzweck. Vergleicht man sie aber etwa mit Jommellis Sinfonien, so sieht man erst recht deutlich, welch eine gewaltige Wandlung seit 1750 erfolgt ist, denn nun hat sie sich, die doch ohne Selbstzweck, unter dem Druck der herrschenden Strömungen eine Lebensberechtigung erstritten, die der der Konzertsinfonie fast konform geht. Man mache nur einmal den Versuch, Sartis Sinfonie zu den „Pretendendi Delusi" in den heutigen Konzertsaal zu verpflanzen, und ich bin sicher, daß er Erfolg haben wird.

Beethoven und Goethe / Von Bertha Witt

Wenn man die Höhepunkte in der Entwicklung des Geisteslebens als eine einfache und natürliche Folge dieser Entwicklung betrachtet, so wird es nicht eigentümlich erscheinen, daß gerade die größten Vertreter des deutschen Geisteslebens Zeitgenossen waren. Im Hinblick auf den geistigen Zusammenhang aller Dinge erscheinen sie, könnte man sagen, als höchste Vertreter einer Bewegung, die, soweit es Deutschland betrifft, etwa mit Klopstock begann und mit Goethe ihren Höhepunkt erreichte. Große Geister sind an sich der zusammengefaßte Ausdruck eines geistigen Gesamtstrebens; im einzelnen offenbart sich als Erfüllung, was man, tieferblickend, als Wunsch, als Sehnsucht der Gesamtheit erkennt. In der Befreiung des Menschentums, des Geistes, des Deutschtums gipfeln die Bestrebungen jener Zeit, und großartiger konnten sie sich nicht erfüllen, als es in Goethe und Beethoven geschah. Ihre Kunst, von ganz verschiedenartiger Form und Bildung, trennte sie freilich in sich wieder. Goethe, bewußt der Zeitentwicklung folgend und auf jede ihrer Aeußerungen reagierend, war mehr Realist, stand dem Tatsächlichen, Menschlichen näher; Beethoven aber, gleichwohl ebenfalls stets sich seiner hohen geistigen Mission bewußt, stand, schon dem Wesen seiner Kunst nach, viel näher einer nur dem Gefühl faßbaren, ungreifbaren Welt. Ein solcher Geist war an sich nicht leicht faßbar; nur langsam konnte er in seiner eigentlichen Bedeutung der Menge aufgehen, und auch jenen mußte er in den tiefsten Gründen unbegreifbar bleiben, deren Bestrebungen und Bedeutung sich mit der seinen berührte, so auch Goethe. Alle Bemühungen Goethes um die Tonkunst, an der sein alles durchdringenwollender Geist nicht vorübergehen konnte, ohne in ihr Wesen einzudringen versucht zu haben, und alle Bemühungen jener Goethe-Forscher, die Goethes Beziehungen zur Musik als von wesentlicher Bedeutung hinstellen wollen, können doch nicht darüber forttäuschen, daß dieser alles umfassende Dichter innerlich der Musik nicht vertraut gegenübergestanden hat.

Zeitgenossenschaft verpflichtet! Wenn einer von diesen beiden Großen in diesem Fall das erkannte, so war es indessen nur Beethoven. Nicht leicht ist Goethe von einem ihm an sich fernstehenden, ja von ihm enttäuschten Menschen so bewundert und verehrt worden, wie von Beethoven. Indessen ist es durchaus begreiflich, daß der 16 Jahre jüngere Beethoven eher auf Goethe aufmerksam werden

mußte, der schon so frühzeitig die Welt von sich reden gemacht hatte, als jener auf den Tonkünstler, da sein viel zu begrenztes und von Zelter beeinflußtes Musikinteresse nicht geeignet war, sich auf eine Erscheinung zu richten, deren Zeit erst eigentlich kommen sollte. Für nur zu viele Ohren war Beethovens Musik, als sie in weitere Kreise eindrang, Zukunftsmusik, und überdies fand sie gar nicht mal ihren Weg nach Weimar, um den Dichter zu einer persönlichen Stellungnahme, einem persönlichen Urteil herauszufordern. Goethe hörte in der Tat erst von Beethoven, als dieser in der Musikwelt längst als ein Tongewaltiger von nahezu unbegreiflicher Größe, wenn nicht erkannt, so doch schon geahnt wurde.

Die volle Bedeutung einer so gewaltigen Erscheinung wie der Beethovens konnte an sich ja überhaupt erst einer Zeit erkennbar werden, die sein Schaffen als ein Ganzes übersah und durch immer tieferes Eindringen um so enger mit ihm verknüpft wurde; aber der Ruf eines Künstlers, der, als Goethe von ihm hörte, bereits bis zur VI. Sinfonie, zur Sonate Appassionata, zum Violinkonzert und zu „Fidelio" gelangt war, besaß doch schon Nachhall genug, um auf eine ganz große und einzigartige Erscheinung zu deuten.

Beethovens Vertrautwerden mit Goethe beginnt, und wie natürlich auf Grundlage seiner Gedichte, bereits sehr früh. Schon 1790, also noch in Bonn, komponiert er das allerdings zu seiner Zeit nicht veröffentlichte „Mit Mädeln sich vertragen", 1792 das Marmottenlied; um dieselbe Zeit beschäftigt ihn das „Mailied". Seine Beschäftigung mit Goethe zeigt ein beständiges Ringen mit dem Stoff, mit dem Geist, dem er sich hier gegenübersieht. Beethoven war kein Liederkomponist; seinem symphonischen Geist widersprach die kleine Form des Liedes, darüber können die einzelnen glücklichen Würfe, die ihm gelangen, nicht forttäuschen; denn anderseits hat er sich gerade an einzelnen Goethe-Liedern oft mehrfach („Sehnsucht" komponierte er z. B. viermal) versucht und ist bei manchem über die Entwürfe nicht hinausgekommen. Das ausgesprochen Liedmäßige, das Goethes Gedichten eigen ist, lenkt Beethoven auf einen Weg, der von seiner eigentlichen Bahn abzweigt; oft zog ihn Schillers pathetische Art viel stärker an, aber immer wieder kehrt er zu Goethe zurück, zu dessen Größe er bewundernd aufblickt. 1798 skizziert er „Der Kuß" und „Neue Liebe, neues Leben", das später ganz neu komponiert wird, 1799 „Ich denke dein", das sich zu vierhändigen Variationen gestaltet, 1800 entsteht „Meine Ruh' ist hin" im Entwurf, und bis 1810 beschäftigt ihn immer aufs neue der „Erlkönig", ohne daß er ihn endgültig bewältigen kann. Goethe bildet besonders in späteren Jahren seine ständige Lektüre, in den von ihm benutzten Exemplaren der Schriften Goethes sind einzelne Sätze und Abschnitte oft mehrfach angestrichen, zum Zeichen, wie lebhaft sie ihn beschäftigt haben. Personen, die ihm nahestehen, weist er zuweilen auf Goethe hin in dem Bewußtsein, daß es Voraussetzung einer ernsthaften Bildung sei, Goethe zu lesen. Seine Beziehungen zu dem Dichter erreichen indessen erst ihren Höhepunkt, als er 1809/10 sich mit dem „Egmont" beschäftigt, als 1810 das Erlebnis mit Therese Malfatti einen ganzen Liebesliederkreis hervorruft und als Bettina Brentano, die kindhaft-schwärmerische Freundin Goethes, zwischen den beiden großen Geistern vermittelt und so die spätere persönliche Bekanntschaft einleitet und vorbereitet.

Goethe dürfte von Beethoven zuerst im Jahre 1908, und zwar durch Zelter gehört haben, der aber damals nicht im mindesten imstande war, einen so fortschrittlichen Geist zu würdigen und zu begreifen. Wohl erkennt er in ihm ein Talent von größter Bedeutung, sieht aber durch ihn die Musik einen Weg einschlagen, der ihm ebenso gefährlich wie töricht dünkt. „Talente von der größten Bedeutung wie Cherubini, Beethoven u. a.", schreibt er damals an Goethe, „entwenden Hercules' Keule, — um Fliegen zu klatschen; erst muß man erstaunen und nachher gleich darauf die Achsel zucken über den Aufwand von Talent, Lappalien wichtig und hohe Mittel gemein zu machen. Ja, ich möchte verzweifeln, wenn mir einfällt, daß die neue Musik verloren gehen *muß*, wenn eine Kunst aus der Musik werden soll." Daß Zelter in seiner Philisterhaftigkeit und künstlerischen Beschränktheit für Beethovens Größe kein Fassungsvermögen besaß, ist an sich kein Wunder, wenn er auch viel später ein etwas günstigeres Verständnis zeigt und damit auch wohl in etwas auf Goethe einwirkt. Vorerst aber bleibt der Dichter auf das negative Urteil seines musikalischen Mentors angewiesen, denn aus eigener Kenntnis vermag er Beethoven noch nicht näher zu treten. Ob einzelne Werke Beethovens damals in Goethes Hauskapelle, die überdies nur eine unvollkommene Wiedergabe ermöglichte, berücksichtigt worden sind, ist zum mindesten ungewiß; außerdem begann Goethes musikalisches Interesse gerade um jene Zeit zurückzugehen, so daß damals auch die Hauskapelle der Auflösung entgegenging.

Im Jahre 1809 erhielt Beethoven von der Hoftheaterdirektion in Wien den Auftrag, eine Musik zu Goethes „Egmont" zu schreiben. Wenn er später

Breitkopf & Härtel gegenüber bemerkt, „ich habe ihn bloß aus Liebe zum Dichter geschrieben“, so stimmt das also nicht ganz, um so mehr, als er eigentlich den ebenfalls zur Wahl gestellten Schillerschen „Tell“ viel lieber übernommen hätte, der jedoch Gyrowetz zufiel. Dennoch ist es keine Frage, daß ihn auch der ihm zuteil gewordene Egmont-Auftrag voll und ganz ausfüllte, schon da es sich um ein Werk des Dichters handelte, den er so hoch verehrte, denn er schreibt weiter an Breitkopf: „,. . habe auch, um dieses zu zeigen, nichts dafür von der Theaterdirektion genommen, welches sie auch angenommen und zur Belohnung wie immer und von jeher sehr nachlässig meine Musik behandelt hat.“ Als die Egmont-Partitur im Druck erschien, war eine Verbindung zwischen den beiden großen Geistern, wenn auch noch keine persönliche Bekanntschaft, bereits hergestellt. Beethoven wünscht natürlich, durch sein Werk diese Beziehung auszugestalten und beauftragt den Verleger dringend, die Partitur nach Weimar zu schicken; „meinetwegen abgeschrieben auf meine Kosten“, schreibt er am 9. Oktober 1811, da der Druck sich hinzögert; „wie kann ein deutscher Verleger gegen den ersten deutschen Dichter so unhöflich und grob sein? also geschwind die Partitur nach Weimar!“ Er hatte allerdings schon gleich bei Beginn der Komposition, und also ehe Bettina vermittelnd zwischen die beiden Meister trat, den Gedanken gehabt, das fertige Werk an Goethe zu übermitteln, also bewegte ihn offenbar schon lange der Wunsch, dem großen Dichter bekannt zu werden. Die Egmont-Musik erschien erst Anfang 1812, so lange also mußte er sich damit gedulden, an Goethe heranzutreten.

Inzwischen hatte Beethoven Bettina, seine Vermittlerin bei Goethe, kennen gelernt, die im Mai 1810 nach Wien gekommen war und sich sogleich alle Mühe gab, Goethe für den bewunderten Meister der Töne zu interessieren. Beethoven hat nicht leicht eine so glühende Begeisterung, ein so heißes Bemühen, ihn zu erfassen, eine so schwärmerische Verehrung bei einem Zeitgenossen gefunden, wie bei dieser jungen genialischen Frankfurterin, die vielleicht die wahre Größe Beethovens tiefer vorweggeahnt hat, als sonst irgend jemand zur selben Zeit. „Wie ich diesen sah, von dem ich Dir jetzt sprechen will,“ schreibt sie an Goethe, „da vergaß ich der ganzen Welt ... ich bin zwar unmündig, aber ich irre darum nicht, wenn ich ausspreche (was jetzt vielleicht keiner versteht und glaubt), er schreite weit der Bildung der ganzen Menschheit voran und ob wir ihn je einholen? — ich zweifle; möge er nur leben, bis das gewaltige und erhabene Rätsel, was in seinem Geiste liegt, zu seiner höchsten Vollendung herangereift ist, ja möge er sein höchstes Ziel erreichen, gewiß dann läßt er den Schlüssel zu einer himmlischen Erkenntnis in unseren Händen, die uns der wahren Seligkeit um eine Stufe näherrückt.“ Im weiteren Verlauf des Briefes teilt sie dann Aeußerungen Beethovens über Goethe mit; Beethoven wußte um Bettinas Freundschaft mit dem Dichter und sah in ihr die Möglichkeit, die ihm so erwünschten Beziehungen zu Goethe vermitteln zu können. „Goethes Gedichte behaupten nicht allein durch den Inhalt, auch durch den Rhythmus eine große Gewalt über mich, ich werde gestimmt und aufgeregt zum Komponieren durch diese Sprache, die wie durch Geister zu höherer Ordnung sich aufbaut und das Geheimnis der Harmonien schon in sich trägt. — Ich möchte mit Goethe hierüber sprechen, ob der mich verstehen würde. Musik ist so recht die Vermittlung des geistigen Lebens zum sinnlichen.“

Später fährt er dann fort: „Sprechen Sie dem Goethe von mir, sagen Sie ihm, er soll meine Symphonien hören, da wird er mir recht geben, daß Musik der einzige unverkörperte Eingang in eine höhere Welt des Wissens ist, die wohl den Menschen umfaßt, daß er aber nicht sie zu fassen vermag.“ Bettina las ihren Brief Beethoven vor, und besaß also seine Zustimmung zu allem, was sie von und über ihn an Goethe berichtete.

Somit mußte der Dichter auf eine außergewöhnliche Erscheinung vorbereitet sein, auch wenn er die Ueberschwenglichkeiten der schwärmerischen Bettina abzog. Freundlich antwortet er ihr: „Du hast Dich brav zusammengenommen, um mir eine große und schöne Natur in ihren Leistungen wie in ihrem Streben, in ihren Bedürfnissen, wie in dem Ueberfluß ihrer Begabtheit darzustellen, es hat mir großes Vergnügen gemacht, dies Bild eines wahrhaft genialen Geistes in mich aufzunehmen; ohne ihn klassifizieren zu wollen, gehört doch ein psychologisches Rechnungskunststück dazu, um das wahre Fazit der Uebereinstimmung da herauszuziehen, indessen fühle ich keinen Widerspruch gegen das, was sich von Deiner raschen Explosion erfassen läßt, im Gegenteil möchte ich Dir für einen inneren Zusammenhang meiner Natur mit dem, was sich aus diesen mannigfachen Aeußerungen erkennen läßt, einstweilen einstehen. Sage Beethoven das Herzlichste von mir und daß ich gern Opfer bringen würde, um seine persönliche Bekanntschaft zu haben, wo denn ein Austausch von Gedanken und Empfindungen gewiß den schönsten Vorteil brächte, vielleicht . . . daß er sich zu einer Reise nach Karlsbad bestimmen läßt, wo ich doch beinahe jedes Jahr hinkomme und die beste Muße

haben würde, von ihm zu hören und zu lernen; ihn belehren zu wollen, wäre wohl selbst von Einsichtigeren als ich Frevel, da ihm sein Genie vorleuchtet und ihm oft wie durch einen Blitz Hellung gibt, wo wir im Dunkel sitzen und kaum ahnen, von welcher Seite der Tag anbrechen werde." Goethe bittet dann noch, zwei Lieder Beethovens, die Bettina erwähnte, ihm abgeschrieben zu senden, was auch geschieht; dabei schreibt sie von Beethoven: „Die Idee, Dich in Karlsbad aufzusuchen, ergriff er mit Begeisterung, er schlug sich vor den Kopf und sagte: konnte ich das nicht schon früher getan haben? — aber wahrhaftig, ich hab schon daran gedacht, ich habs aus Timidität unterlassen, die neckt mich manchmal, als ob ich kein rechter Mensch wäre, aber vor dem Goethe fürchte ich mich nun nicht mehr."

Goethes gewiß nicht wenig gespannte Erwartungen müssen wohl aber wieder herabgemindert sein durch den rührend ungeschickten Brief, den Beethoven im folgenden April einem nach Weimar reisenden Freund mitgab. Es ist wahrhaft rührend, wie bescheiden der große Meister der Töne dem Manne, dem er sich doch in seiner Größe verwandt fühlt, gegenüber steht.

„Euer Exzellenz! Nur einen Augenblick Zeit gewährt mir die dringende Gelegenheit, indem sich ein Freund von mir als großer Verehrer von Ihnen (wie auch ich) von hier so schnell entfernt, Ihnen für die lange Zeit, die ich Sie kenne (denn seit meiner Kindheit kenne ich Sie), zu danken — das ist so wenig für so viel — Bettina Brentano hat mich versichert, daß Sie mich gütig, ja sogar freundschaftlich aufnehmen würden, wie könnte ich aber an eine solche Aufnahme denken, indem ich nur imstande bin, Ihnen mit der größten Ehrerbietung, mit einem unaussprechlich tiefen Gefühl für Ihre herrlichen Schöpfungen zu nahen — Sie werden nächstens die Musik zu Egmont von Leipzig durch Breitkopf & Härtel erhalten, diesen herrlichen Egmont, den ich, indem ich ihn ebenso warm als ich ihn gelesen, wieder durch Sie gedacht, gefühlt und in Musik gegeben habe — ich wünsche sehr Ihr Urteil darüber zu wissen, auch der Tadel wird mir für mich und meine Kunst ersprießlich sein und so gern wie das größte Lob aufgenommen werden —"

Nicht viel später erhält Goethe auch wieder einen für Beethoven werbenden Brief Bettinas. „Beethoven hat mir geschrieben," heißt es darin, „viel von Dir: ‚Wenn Sie ihm schreiben, so sagen Sie doch alles von mir, was machen kann, daß er mir gut wird, denn ich ringe nach nichts als nach dieses Mannes Liebe, seit ich eine Vorstellung von ihm habe, bin ich nicht mehr so unglücklich als sonst, und ich denke nichtme hr, daß die Welt wüste ist.' — Ich weiß, es drängt sich alles an Dich," setzt Bettina hinzu, „aber Beethoven ist keiner von diesen, er ist unbefangen und reichen Segen hat er durch Dich, mit allen Kräften einer freien Natur hat er Dich aufgefaßt, er ist ein lebendiger Zeuge Deiner Herrlichkeit."

Von Karlsbad aus beantwortet dann Goethe das Schreiben Beethovens. „Für die darin ausgedrückte Gesinnung bin ich von Herzen dankbar und kann versichern, daß ich sie aufrichtig erwidere, denn ich habe niemals etwas von Ihren Arbeiten durch geschickte Künstler und Liebhaber vortragen hören, ohne daß ich gewünscht hätte, Sie selbst einmal am Klavier zu bewundern und mich an Ihrem außerordentlichen Talent zu ergötzen. — Die mir zugedachte Musik zu Egmont werde ich wohl finden, wenn ich nach Hause komme .... und gedenke sie auf unserem Theater zur Begleitung des gedachten Stückes geben zu können, wodurch ich, sowohl mir selbst als Ihren zahlreichen Verehrern in unserer Gegend einen großen Genuß zu bereiten hoffe." Goethe hofft dann, den Ueberbringer des Briefes recht verstanden zu haben, Beethoven selbst einmal in Weimar zu sehen. „Gewiß würden Sie eine Ihrer Verdienste und Gesinnung würdige Aufnahme finden. Niemand aber kann dabei interessierter sein als ich, der ich mich Ihrem geneigten Andenken empfehle und für so vieles Gute, was mir durch Sie schon geworden, den aufrichtigsten Dank abstatte."

Wie schon bemerkt, dauerte es länger als erwartet, bis die Egmont-Musik gedruckt war und an Goethe abgehen konnte. Von einer Aufführung in Weimar erfahren wir indessen nichts, ebenso wenig erfüllte sich die Erwartung eines Besuches Beethovens in Weimar.

(Schluß folgt.)

Peter der Große besucht die Wiener Oper

Von PAUL NETTL

Die Lektüre eines Essays in Oskar Riesemanns Buche: „Monographien zur russischen Musik" über die „*Musik in Rußland vor Glinka*" veranlaßt mich, meine Exzerpte aus den Wiener Hofzeremoniellprotokollen hervorzuholen und nachzusehen, in welcher Weise Peter der Große gelegentlich seines Wiener Aufenthaltes im Jahre 1698 mit Musik in Berührung kam. Ob gerade der Aufenthalt Peters in Wien für

seine musikalischen Reformen von irgendwelcher Bedeutung ist, kann natürlich nicht festgestellt, ja kaum vermutet werden. Es handelt sich bei dieser Mitteilung also nur um eine einfache Feststellung.

Der Zar, der im Juni von Sachsen über Böhmen nach Wien kommt, wird hier mit großem Pomp gefeiert.

Am 29. Juni, seinem Namenstag, veranstaltet man ihm zu Ehren eine große Serenade, „eine vortreffliche Music, von 130 Instrumenten, als Trompeten, Pauken, Hautbois, Schallmeyen, Pfeiffen und allerhand Sayteninstrumenten" (Theatrum Europaeum). Da man ihm aber auch die Herrlichkeiten der Oper zeigen möchte, so wird am 3. Juli jene Oper wiederholt, die gelegentlich des Namenstages Kaiser Leopolds I. schon am 9. Juni gegeben worden war. Hierüber berichten die Hofzeremoniellakten beim 3. Juli:

„Ist die opera welche wegen Ihro Kays. May. nahmenstag angestellt in der favorita in dem großen Saalzimmer repraesentiert worden wobey auch der Czar mit seiner gesandschafft all incognito erschienen, für welche man eine Logia hinten gegen die galeria zugericht, worinnen die 3 gesante und der Czar hinter Ihnen, damit Er nicht gesehen solte werden gesessen und zwischen den gesanten durchgeschaut und weilen es überaus warm waren ist der Czar zu unterschiedlichem Mahlen aus der Logia in die galleria gangen frische Luft zu schöpffen und hat man Ihm rinfreschi und Takayer und andere wälsche Weine zu trinken geben. Der Czar ist in der H. Grafen Tschernin Wagen und Mons. Le Fort die übrigen zwey herrn gesante mit noch etlich wenigen fürnehmen Moscovitern in andern privatwagen zu den Favorita gefahren. Zu dieser opera als einen privatfest seint die übrigen anwesenten Pottschafften wie gewönlich auch der H. „Cardinal Colonits all" incognito erschienen."

Die Oper, um welche es sich handelt, ist Ant. *Draghis „L'Arsace, fondatore dell' imperio de Parthi"*. Außer ihrem Textbuch ist noch der dritte Akt der Partitur erhalten. Ueber sie sei hier nicht gesprochen.

Dafür möchte ich an dieser Stelle noch den bisher ungedruckten Bericht der Hofzeremoniellprotokolle über die berühmte „Wirtschaft" [1] abdrucken lassen, die zu Ehren Peters vom Kaiser veranstaltet wurde. Diese mit großem Pomp veranstaltete „Wirtschaft" wurde durch zeitgenössische Drucke beschrieben und wurde so zu ihrer Zeit weltberühmt. Unsere Quelle berichtet:

„Nachdeme Ihro Kays. May. gesucht, den Czar zu obligiren und Ihn zeith seiner Anwesenheit zu divertieren haben sie eine große wirtschafft anzustellen resolvirt und Ihme die Lista der nationum [1] communiciren lassen, damit er sich seine Persohn nach seinem gusto oder genio nach ausklauben könne, so hat er die Tracht eines Friesländischen Bauern ausgewählt, denn dem nach Verlauth nach er schon ein solches Klaid aus Holand mit sich gebracht haben soll. Er ist daher more solito von den Cavalliren und Damen auff Ihro May. der Kaiserin seithengehebt worden und seint die Loser amgefallen wie die Lista zeiget. (Folgt die Liste der Tischordnung.) Für Zelebrirung dieser Wirtschafft ist der 21. Juli bestimbt und hiezu der Saal in der Favorita zubereitet mit wälschen Bäumen, 12 großen Haupleuchtern in der Mitte dann umundumb mit vielen andern Wandleuchtern, 14 großen Spiegeln vielen und vornehmen Mallereyen deren Rahmen mit schönen grünen Laubwerk und allerhand Blumen vermischt geziert und der Saal auf die Nacht illuminiert worden, so überaus herrlich von ungemeiner comparsa gemacht.

Wie nun alles beysamen und die Zeith da war, hat man unb den Czar geschickt, daß er auch mit denen seinen kommen mögte. Und semt beede Ihr. Mayten Kayser und Kayserin herunter in den Saal gangen und haben den Czar wie er kam bey der Thür so in garten hinein geht als Wirth und Wirthin empfangen.

Nach dem Empfang ist der Czar seiner gewohnheit nach starck vorahn in den Saal gangen und hat seine gespänin die Hoff-Dame Freyle von Thurn gesucht und hat bald darauf das fest angefangen und ein ieder mit der seinigen getanzt und also continuiert bis die Zeit zum essen herbeygekommen.

Das banqet war in der galleria und dazu eine Taffel auf 80 und in der anderten antecamera eine andere für die Knecht und Dirn auf 70 persohn zubraitet und ist man aus dem Saal in die galleria über die große schnecken gangen.

Ihr May. Kayser und Kayserin als Würth und Würthin seint ganz unten und der Czar als Friesländischer Bauer auf der linken Seithen neben seiner gespanin gesessen. Ihr May. ist wie gebräuchig als würth aufgestanden zum Czaren gangen und hat ihm eins zuegebracht und nach vorn und der Taffl auch zu Iho May. dem König und ihm ebenfalls eins und henach zum Czar zum andertenmall zuegebracht. Nach dem essen hat man sich der Ordnung nach wieder in den Saal herunterbegeben und unten biss an den lichten Tag gedanzet. Der Czar hat sich auf dem Saal von Iho Kays. May. beurlaubet und ist nacher Hauss gefahren, hat sich sonsten ganz vergnügt gezeigt. Die Bedienung bey der Taffl in der galleria ist von 32 verkleideten Edelknaben geschehen deren zwey *so der böhmischen sprach kundig* dem Czar particulariter auffzuwarten verordnet gewesen."

Es ist demnach festzustellen, daß der Zar in Wien eine venezianische Oper sah, von der übrigens auch die von dem damaligen Ballettkomponisten Johann Joseph *Hoffer* verfertigten Tänze erhalten sind. Dieser Komponist hat zweifellos auch die bei der Wirtschaft getanzten Tänze komponiert, so daß auch die Möglichkeit vorliegt, daß Peter von dieser Seite her Anregungen für das Petersburger Ballett erhielt. Was der Zar sonst für musikalische oder theatralische Eindrücke in Wien empfing, läßt sich freilich kaum mehr konstatieren.

[1] Wirtschaft, das höfische Maskenfest des deutschen Barock, bei dem Kaiser und Kaiserin Wirt und Wirtin, das Hofpublikum die Gäste spielten.

[1] Die Gäste erschienen regelmäßig in Nationalkostümen, wobei das Los bestimmte.

Beethoven-Zentenarfeier in Wien

Professor Guido *Adler*, der überaus verdienstvolle Leiter des Festkomitees, spricht die Begrüßungsworte, dann hebt Felix *Weingartner* den Stab und das Sinfonieorchester, der Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde und das erlesene Soloquartett der Damen *Förstel* und *Rutschka*, der Herren *Gallos* und *Mayr* lassen ein kaum bekanntes Jugendwerk Beethovens, die Kantate auf den Tod Kaiser Josefs II., das bis zum Jahre 1880 verschollen war, erklingen. Es ist die Arbeit eines Zwanzigjährigen, der keineswegs frühreif war, doch in einer grollenden Baßarie und in der Vorausahnung einer später berühmt gewordenen Fidelio-Melodie ist die Klaue des Löwen schon deutlich zu verspüren. Den Schluß der Feier bildet die Chor-Fantasie mit Franz *Schmidt* am Klavier, bekanntlich eine Vorstudie des Hymnus an die Freude. Dazwischen wird der offizielle Teil in solenner und eindrucksvollster Weise absolviert. Bundespräsident *Hainisch*, Bundeskanzler *Seipel*, Unterrichtsminister *Schmitz*, Bürgermeister *Seitz* und die Delegierten von dreizehn Staaten sprechen schöne und kluge Worte der Versöhnung und Verbrüderung, an ihrer Spitze der Vertreter Deutschlands, Reichsminister *v. Keudell*, der das herzlichste Bekenntnis der Deutschen aus dem Reich und die Sympathie für unser Land und unsere Stadt betont. Mit warmen Worten gedenkt er des deutschen Leids und Beethovens als eines Trösters, der keinen, der, der ihn erfaßt, ganz unglücklich bleiben läßt. Vor Beethovens Denkmal türmen sich die Kränze: die Gesellschaft der Musikfreunde, deren Ehrenmitglied er war, alle Delegierten, insbesondere die der Bonner Heimatstadt (mit einem Efeukranz, der von Beethovens Geburtshaus in Bonn stammt) vollziehen dort Akte der Pietät. An dem Ehrengrab auf dem Zentralfriedhof findet eine erhebende Feier statt, wobei unsere größten Chöre, Männergesangverein, Schubert-Bund, Lehrer-, a cappella- und Eisenbahnerchor unter der Leitung des Bonner Musikdirektors *Weinberg* die „Ehre Gottes" singen. Eine ungemein interessante Ausstellung zeigt die historische Abteilung der Stadt Wien im Rathaus. Die unschätzbaren Reliquien, die wir besitzen, sind durch Leihgaben der Berliner Nationalbibliothek und der Nachkommen der Beethoven-Freunde Wegeler und Breuning um viele wertvolle Stücke vermehrt worden, so daß sich auch ein vollkommenes Bild der Umgebung und der Zeit ergibt, da Beethoven schuf.

In wahrhaft repräsentativer Form genoß man die Missa solemnis mit dem Opernchor, den Damen *Schumann* und *Anday*, den Herren *Gallos* und *Mayr* als erstklassigen Solisten und Franz *Schalk* als hingebungsvollen, beherrschenden Dirigenten. Ein Ballettabend der Staatsoper — Glucks Ballett „Don Juan" und Beethovens „Ruinen von Athen" in der Strauß-Hofmannsthalschen Bearbeitung —, der dem ständigen Spielplan entnommen war, bewies den vielen Fremden die hohe Stufe der Vollkommenheit unserer musikalischen und choreographischen Kräfte. In fragwürdiger Operettengegenwart entsann sich das Theater an der Wien seiner edleren Vergangenheit und der Uraufführung von vier Beethovenschen Werken, die hier stattgefunden hatten, der zweiten Leonoren-Ouvertüre, des Klavierkonzerts c moll, des Violinkonzerts und der Fünften Sinfonie, die Professor *Spörr* als Dirigent im Verein mit dem Pianisten *Peters* und dem Geiger *Gottesmann* zu Gehör brachte. In einem zweiten Orchesterkonzert huldigte man dem Sinfoniker Beethoven mit einer bisher unbekannten, vor kurzem entdeckten Fassung der Zweiten Leonoren-ouvertüre, die einige Kürzungen von Beethovens Hand aufweist, den Streicherlauf aber beibehält. Die „Achte" dirigierte *Casals*, den wir zum erstenmal den Cellobogen mit dem Taktstock vertauschen sahen, die Eroika *Weingartner*, in der Mitte spielte Ignaz *Friedmann* das Klavierkonzert in G mit dem vollen Zauber seiner hinreißenden Persönlichkeit. Auch ein Kammermusikabend, der die drei Sterne *Friedmann*, *Hubermann* und *Casals* vereinigte, erregte Sensation; wundervoll die Cellosonate Op. 102, herrlich die Violinsonate Op. 96, doch bei dem Trio Op. 97 hatte man allzu sehr das Gefühl, jeder der drei fürchte zu sehr, Virtuose zu sein, aufzufallen, und darum träte schließlich keiner recht hervor. Unser Rosé-Quartett führte an einem Abend seiner seit Jahren vorbildlichen Beethoven-Auffassung ein Trio für Flöte, Fagott und Klavier aus der Knabenzeit, den Liederkreis „An die ferne Geliebte", von Franz *Steiner* durchgeistigt gesungen und von Franz *Mittler* poesievoll begleitet, und das Quartett Op. 130 in der ursprünglichen Fassung mit der großen Schlußfuge auf.

Auch der gleichzeitig hier tagende musikhistorische Kongreß ist bei den Festveranstaltungen auf seine Kosten gekommen. Vorgängern und Lehrern Beethovens widmete sich ein Kammerkonzert unter der überlegenen Leitung Professor *Hegers*. Hier gab es so manche Köstlichkeit, eine reizende Orchestersuite von Fux, entzückende Cembalosachen von Bach, Händel und Muffat, von Alice *Ehlers* meisterlich gespielt, das Cellokonzert von Monn, das Casals so gern macht, eine Klaviersonate von Philipp Emanuel Bach mit Paul *Weingarten* am Klavier, etwas verblaßte, doch noch immer anmutige Lieder von Gluck und Neefe, denen Frau *Gerhart* viel eigenen Charme lieh, ein Concertino von Albrechtsberger und liebenswürdige Divertimenti von Haydn und Mozart.

Ein historischer Opernabend war Purcell, Pergolesi und Rameau gewidmet, wobei der Franzose am schlechtesten wegkam; einige seiner Tänze, von Richard Strauß instrumentiert und zu einer „Tanzhandlung" umgewandelt, boten immerhin Gelegenheit, die Vorzüge unseres Tanzkorps zur Geltung zu bringen. Pergolesis „Serva Padrona", neu studiert und von dem unvergleichlichen Mayr, Frau *Schumann* und Herrn *Madin* entzückend dargestellt, hat immer noch ihre zündende Laune und Wirkung behalten. Neu war „Aeneas und Dido" Henry Purcells, von Frau *Gutheil-Schoder* im Stil der altfranzösischen Oper inszeniert, den Damen *Born*, *Helletsgruber*, *Anday* und *Paalen* und den Herren *Renner* und *Wernigk* gesungen und von einem Kammerorchester der Philharmoniker unter Schalks Leitung gespielt. Die gänzlich undramatische Handlung — von der schauderhaften deutschen Uebersetzung verstand man zum Glück nichts — ließ dieses Hauptwerk des 1695 verstorbenen Engländers nicht recht zur Geltung kommen.

Auch das Burgtheater wollte nicht zurückstehen und war mit seinem vor nicht langer Zeit neu studierten und inszenierten „Egmont" im Opernhaus zu Gast, wobei die Darsteller (Paul *Hartmann* als Egmont, Fräulein *Punkösdy* als Klärchen, Herr *Treßler* als Vansen) schwer mit den ungewohnten akustischen Verhältnissen des Riesenhauses zu kämpfen hatten. So oft die Musik sprach, wie auch bei den von Frau *Lehmann* hinter der Szene gesungenen Klärchen-Liedern, wirkte Beethoven stärker als Goethe. Das größte Ereignis, den Höhepunkt des Festes aber brachte die Schlußfeier, den neu inszenierten „Fidelio" in der Staatsoper, im Rahmen eines Théatre paré in Gegenwart des Bundespräsidenten. Fidelio mit den Bühnenbildern Rollers war einst eine Großtat Gustav Mahlers gewesen, die zu zerstören sich sein Nachfolger Weingartner sehr beeilt hatte. Diesmal fanden sich auf Veranlassung des Gastregisseurs Dr. Wallerstein aus Frankfurt alle Schauplätze verändert, und zwar durchaus nicht zu ihrem Vorteil. Aus dem freundlich-

sonnigen Stübchen des ersten Bildes, das so glücklich mit dem folgenden Gefängnishof kontrastiert hatte, ist ein kühler Raum geworden, der selbst wie ein Gefängnis aussieht, der Hof ist verengt und verbaut, beinahe zu klein für die Schar der Gefangenen, in das unterirdische Verließ Florestans führt eine imposante Freitreppe hinab und wie man auf den Festungswall des Schlußbildes von außen hinaufkommt, bleibt konstruktiv ein Rätsel. Neu war auch die Besetzung der Hauptpartien; Frau *Lehmann* wagte sich zum erstenmal in das hochdramatische Fach und hat mit dem Glanz ihres Organs und der Energie ihres sympathischen Wesens als Leonore einen vollen Sieg errungen, während Herr *Piccaver*, der Meister des Belcanto, den Anforderungen des Florestan nicht gewachsen war. Die übrigen bewährten Sänger, Frau Schumann, der herrliche Mayr als Kerkermeister und die Herren Gallos, Markhoft und Jerger teilten sich in die Ehren des Abends mit dem Dirigenten Direktor Schalk und dem Orchester, das diesmal auf der Höhe stand und Unvergeßliches leistete. Schalk beginnt, wie einst Mahler, mit der kleinen Fidelio-Ouvertüre, die so gut zum Lustspielton des Anfangs paßt, und bringt ebenso die dritte große Leonoren-Ouvertüre im Zwischenraum der letzten Verwandlung, wo sie das Drama so erschütternd rekapituliert und so organisch in das lichtdurchflutete C dur des Schlußbildes mündet. Hier war die Spitzenleistung des Abends, ja wohl des ganzen Festes. Die Begeisterung, nicht zuletzt auch die der zahlreichen fremden Gäste, kannte keine Grenzen und das Urteil war allgemein, daß die Musikstadt Wien trotz allem und allem immer noch ihren Vorrang zu behaupten weiß. Und hoffentlich wird es der bleibende Gewinn der schönen Beethoven-Feier sein, solche Meinung und solchen Respekt verbreitet zu haben. Dr. *R. St. Hoffmann.*

*

Internationaler musikwissenschaftlicher Kongreß in Wien

Neben dem großen Beethoven-Fest lief noch eine andere Veranstaltung her — ein internationaler musikwissenschaftlicher Kongreß, der mit dem Ereignis selbst nur in losem Zusammenhang stand. Unter der Leitung des Fachordinarius an der Wiener Universität, Geh. Rat Prof. Guido *Adler*, waren die Kongreßreferate in verschiedene Sektionen eingeteilt. Ein genaues Eingehen auf diese Vorträge, die sich durchweg nur mit engen Detailfragen befassen, erübrigt sich, da der Kongreßbericht die genaue Uebersicht vermitteln wird. Nur die großen Richtlinien, die erkennbar wurden, seien aufgezeigt, weil sie für wichtige Forderungen unserer Wissenschaft maßgebend sind.

Die Sektion „Beethoven" wurde geleitet von dem Rektor der Hochschule für Musik, Josef *Marx*, Professor Max *Graf* und Professor Wilhelm *Fischer*. Sie fand ihren stärksten Ausdruck in den öffentlichen Vorträgen von Hermann *Abert* (Berlin) und Romain *Rolland* (Villeneuve). In geistvollen Ausführungen betonte Hermann Abert die Bedeutung der menschlichen Seite in Beethovens Schaffen. Ganz unvergleichlich eindrucksvoll war die Rede Rollands, des menschlich und ethisch geistesverwandten Schriftstellers und Dichters. In ergreifenden Worten sprach er von dem Tröster Beethoven, der zahllosen Menschen in Kummer und Sorgen Erhebung gebracht hätte und bringen werde. In den drei Stilen des Meisters erkannte er die drei Wandlungen des Beethovenschen Charakters wieder, vom Titanen und Empörer zum Bezwungenen des Schicksals und wiederum vom Resignierenden zum Ueberwinder des Geschicks. In diesen Evolutionen erfaßte er die Bedeutung des Beethovenschen Lebens als Vorbild für jeden ringenden Menschen.

Die Abteilung: „Methodologie, Aesthetik, Psychologie, Vergleichende Musikwissenschaft, Instrumentenkunde" — Leiter: Professor Robert *Lach* und Dr. Erwin *Felber* — zeigte nicht nur in ihrem Titel die Vielfältigkeit der heutigen Lage. Ehe wir zu einer einheitlichen Systematik der Musik gelangen, wird die Arbeit noch einiger Kongresse nötig sein. — Die Verhandlungen der Sektion „Musikbibliographie" — Leiter: Dr. Robert *Haas* und Dr. Alfred *Orel* — betonten immer wieder die dringende Notwendigkeit, bald an intensive Arbeit zu gehen, um endlich die vorhandenen Musikalien, Handschriften und Drucke in den einzelnen Ländern und Städten den Forschenden bekannt zu machen. Auch hier wird der internationale Zusammenschluß der Gesellschaft für wissenschaftliche Musikbibliographie hoffentlich recht bald zu praktischen Ergebnissen führen.

In den Abteilungen „Musikgeschichte" und „Kirchenmusik" machte sich das Vorherrschen der mittelalterlichen Themen bemerkbar, die heute im Mittelpunkt der Diskussionen stehen. Gekrönt wurden die Arbeiten dieser Sektion von einem Konzert „Gotische Mehrstimmigkeit", das Professor Rudolf *Ficker* (Innsbruck) in der Burgkapelle leitete. Man hörte Werke des 13.—15. Jahrhunderts, geistliche und weltliche Gesänge. Was die Forscher der letzten Generation mit mühevollen Studien ans Licht gezogen haben, wurde hier praktisch verwertet. Nicht bei allen Liedern hatte man das Gefühl, daß bereits die letzte Fassung erreicht ist. Bei den meisten konnte jedoch auch der nicht wissenschaftlich eingestellte Hörer zum reinen ästhetischen Genuß des Vorgetragenen gelangen. Ist ja auch gerade in den letzten Jahren durch die allermodernste Musik unser Gefühl für die Kunst dieser Epochen geöffnet und bereitet worden. Ausgeführt wurden die Gesänge im wesentlichen von den Sängerknaben der Burgkapelle, die damit einen hervorragenden Beweis ihrer erstaunlichen Musikalität erbrachten. Die Werke waren bearbeitet, d. h. übertragen und zum Teil instrumentiert von Professor Ficker, der auch die Ausführung leitete. Mit diesem bedeutungsvollen Konzert und dem Vortrag Rollands haben wir die höchsten Leistungen des Kongresses genannt. Er fand seinen Abschluß in einer Sitzung, in der zum ersten Mal nach dem Weltkrieg die Resolution angenommen wurde, die bedeutendsten nationalen Musikgesellschaften — das sind vor allem die deutsche, österreichische, französische, englische und amerikanische — zwar bestehen zu lassen, aber ihre Arbeiten in einer überstaatlichen Föderation zusammenzufassen. Es soll keine neue internationale Musikgesellschaft gegründet, sondern eine Organisation gebildet werden, die einem überstaatlichen Gesellschaftenbund entspricht. Dr. *Kathi Meyer.*

*

Arthur Kusterer: „Der kleine Klaus"

Uraufführung am Bad. Landestheater Karlsruhe.

An Märchen muß man leise rühren und das mit nur ganz feinen, behutsamen Fingern. Am Anfang seiner Oper schien es, als ob Kusterer die Zauberformel gefunden hätte, ungestraft mit Märchen umgehen zu dürfen, aber bald verfiel auch er der alten Versuchung, einen Sinn hineinlegen zu wollen, wo keiner hineinzulegen ist. Andersens Märchen vom „großen und kleinen Klaus" steht auf ganz realem Boden.

Es sind biedere Bauerntypen, die hier gezeichnet sind, beide mit einer ziemlichen Dosis Pfiffigkeit und Schlagfertigkeit begabt; der eine ein wenig besser und auch schlauer veranlagt wie der andere, aber beileibe keine Gegensätze im Kusterschen Sinne: Hie gut, hie böse! Hätte Kusterer das gewollt, hätte er die Fabel von Grund auf anders erfinden müssen. So hat er sich immer wieder getreulich an die Einzelheiten des Originalmärchens gehalten, die Quintessenz aber willkürlich verändert. Gewiß, der kleine Klaus ist ein Mensch von landläufig gutem Charakter; daß er den lustigen Spuk mit der Pferdehaut inszeniert, kann man als netten, gutmütigen Spaß ansehen, daß er das viele, eigentlich zu Unrecht erworbene Geld ohne jegliche Abwehr einsteckt, spricht nicht für seine absolute Ehrlichkeit, daß er am Schluß, nachdem er durch einen Zufall vom nahen Tode errettet wird, eine Art Wiedererweckung im Apotheosenstil vortäuscht, ist ein offensichtlicher Betrug, und den Glorienschein, der ihm vor allem von der Musik ums Haupt gewoben wird, trägt er ohne Verdienst. Hier geht eine Inkonsequenz der Handlung vor sich und sie wird vom Zuschauer als Makel empfunden. Im Märchen ist der kleine Klaus der geistig Ueberlegenere und nicht der Bessere, und deshalb trägt er den Sieg über den großen Klaus, den zwar reicheren, aber auch dümmeren, davon. Jener aber ist zum typischen Theaterbösewicht gestempelt. Freilich wäre das Märchen, wie es im Buche steht, für die Bühne unbrauchbar gewesen, weil es keine eigentliche Pointe hat, allein die Kusterersche Pointe verdirbt das ganze Märchen. Ergo: taugt der Stoff nicht für ein Opernlibretto. Schade um die schöne Arbeit, schade um den im einzelnen recht gewandt geschriebenen Text, schade um manche schöne musikalische Blüte der Lyrik, schade vor allem um die große zweite Szene des ersten Aktes, die wirklich gut ist, in allen Teilen gut ist. Es ist die derbbäuerische Szene in des Händlers Haus, in die ein Hauch aus einem Hans Sachs-Spiel und einem Dürerschen Holzschnitt hineingeweht zu sein scheint. Die Vorliebe Kusterers für geschlossene Formen kommt dieser Szene, die innerhalb der Oper wie ein Ausschnitt wirkt, sehr zu statten. Der Komponist hat ein regelrechtes Rondo, gespickt mit allerhand kontrapunktischen Finessen, daraus gemacht. Hier sowohl, als auch in den anderen Teilen der Oper, wo geschlossene Formen angewandt sind, bedient sich Kusterer, wenn auch etwas bedingt, des heute viel geleugneten Tonalitätsgesetzes. Dagegen wirken seine atonalen Anwandlungen in den vornehmlich lyrisch-symbolischen Stellen keineswegs ganz überzeugend. Ueberhaupt ist man nicht im klaren, in welchem Lager Kusterer eigentlich steht. Bei einem Krenek hat man das sichere Gefühl, daß er so und nicht anders schreiben muß, bei Kusterer, als ob er ein gut Teil seines eigenen Ichs verleugnete. Möglich, daß Kusterer sich in einem Uebergangsstadium befindet. Jedenfalls leidet die Oper „Der kleine Klaus" neben der verfehlten Stoffwahl an diesem Zwiespalt in Kusterers Schaffen, und sie wird daher nicht als ein Werk von selbständiger Bedeutung zu bewerten sein. Es erübrigt sich zu sagen, daß der Komponist das Handwerkliche durchaus beherrscht, Instrumentation, Deklamation und was dergleichen mehr, einwandfrei sind. Man hatte sich viel Mühe mit der Einstudierung gegeben. Neben Robert *Butz* und Franz *Schuster*, welche ihr ganzes Können und den Glanz ihrer schönen Stimmen für das Gelingen des Werkes einsetzten, stachen noch Else Blank und Rudolf *Weyrauch* hervor. Josef *Krips* leitete souverän und die Regie von Otto *Krauß* war hervorragend.

Margarete Voigt-Schweikert.

MUSIKBRIEFE

Bamberg. Mit Beginn des neuen Jahres setzte wieder regeres musikalisches Leben ein. Das Hauptverdienst an dieser durchaus nötigen Wiederbelebung hat zweifellos unsere wagemutige Theaterleitung, die uns auf dem Gebiete der Oper neben einer Uraufführung von Lukas Böttchers „Lagunenfieber" auch zwei örtliche Erstaufführungen brachte: den musikalisch sehr interessanten Einakter „Der Zauberer" von Roderich von Mojsisovics und Richard Strauß' Rosenkavalier. Letzteren in einer Wiedergabe, die, mit dem relativen Maßstabe der einmal gegebenen Provinzverhältnisse gemessen, als ein Ereignis in unserer Theaterchronik gebucht werden muß. Im Musikverein brachte das Wendlingquartett neben bekannten Werken von Beethoven und Mozart auch Ernst Tochs problemgesättigtes C dur-Quartett zu Gehör. Einige Wochen später erwies sich der Kölner Pianist Eduard Erdmann als gleich guter Interpret klassischer, romantischer und moderner Klaviermusik. Ein Konzert in der Synagoge unter der Leitung H. Hilds, mit dem Berliner Bandion M. Davidsohn interessierte durch die sonst nie gehörte jüdisch-liturgische Musik von Salomon Sulzer und Louis Lewandowsky. Die Kubanikosaken konnten dreimal den größten Saal der Stadt füllen. Das Bamberger Kammerorchester unter der Leitung Karl Leonhardts gab eine interessante Uebersicht über die Entwicklung des Tanzes von der Gaillarde zum Walzer. Die einheimische Geigerin Milly Krapp stellte sich in einem Sonatenabend der Oeffentlichkeit vor. Das collegium musicum der Universität Erlangen umrahmte einen interessanten Vortrag seines Begründers Dr. Gustav Becking über „Musik des italienischen und deutschen Barock mit Werken von Gabrieli, Marenzio, Monteverdi, Rosenmüller, Muffat und Schütz. — Erfreulich ist, daß durch den anerkennenswerten Beschluß des Stadtrates, das nicht unerhebliche Theaterdefizit zu decken, der Bestand unserer leistungsfähigen Bühne vorerst gesichert ist. Ein „Theaterpatronat" will in Zukunft den Besuch besser organisieren. — Die Erstaufführung von Clemens v. Frankensteins „Li-Pai-Te" in Bamberg erbrachte wiederum den erfreulichen Beweis dafür, daß gut geleitete Provinzbühnen durchaus nicht an den Schwierigkeiten der Erzeugnisse zeitgenössischer Opernliteratur verzweifeln brauchen. Das Zusammenwirken glücklicher Einzelfaktoren (Regie und musikalische Leitung in den Händen der beiden Direktoren Fiala und Heller, gute Solisten, prächtige Bühnenbilder, ein wesentlich verstärktes Orchester, völlig neue Kostüme) ließ eine Gesamtleistung zustande kommen, die nicht einmal allzuweit hinter den Absichten des Komponisten zurückgeblieben sein dürfte. Der Träger der Titelrolle A. Krenchauff war stimmlich sehr gut. *Franz Berthold.*

*

Berlin. Hinter uns liegt nunmehr die Beethoven-Zeit, die das Konzertleben in hohem Maße beherrschte und die durch die Städtischen Beethoven-Feiern ihre Krönung fand. Im Mittelpunkt stand eine Aufführung der „Missa solemnis" unter Leitung von Georg Schumann, mit dem Chor der Singakademie und einem Soloquartett, wie man es sich gar nicht besser wünschen kann: Käthe Ravoth, Emmi Leisner, Gunnar Graarnd, Prof. Albert Fischer. Die hervorragende Aufführung, die durch das Fehlen lärmenden Beifalls geradezu den Charakter einer religiösen Feierstunde annahm, hinterließ tiefsten Eindruck. Im Zusammenhang mit diesem Konzert steht die Aufführung der „Neunten" in der Staatsoper unter Erich Kleiber, dessen guter Wille für einige Unvollkommenheiten in der Darstellung entschädigen mußte. Leider erhielt die Feier der Stadt einen Mißklang durch die in weiten Kreisen sehr befremdende Absage eines Sonntagskonzertes des national gesinnten „Berliner Sängerbundes" vor dem Reichstagsgebäude aus politischen Gründen. Aus der Beethoven-Zeit verdient noch das letzte Sinfoniekonzert des Berliner Sinfonieorchesters unter Emil Bohnke besondere Erwähnung, in dessen Rahmen Carl Friedberg durch die Darstellung des Es dur-Konzertes besondere Anerkennung errang, sowie eine Beethoven-Feier der Berliner Liedertafel, die unter sicherer Stabführung des Chormeisters Max Wiedemann und unter Mitwirkung der tüchtigen, vielversprechenden Pianistin Annerose Cramer die Schönheiten dieses erstklassigen, choristischen Klangkörpers vorteilhaft entfaltete. Ueberschaut man die Berliner Beethoven-Veranstaltungen, so muß man leider zu der Ansicht neigen,

daß man dem gigantischen Lebenswerk nur unvollkommen gerecht wurde und die üblichen, längst bekannten, kassenfüllenden Saisonstücke einer Wanderung durch die Gefilde seltener gehörter Chor- und Orchestermusik bedauerlicherweise vorzog. — Der Dirigent des Neuen Kammerorchesters, Michael Taube, besaß die Geschmacklosigkeit, fünf uraufgeführte Etüden von Darius Milhaud zwischen Mozart und Haydn einzuschieben. Es gelang ihm aber nicht, das Ansehen unserer Klassiker durch diese üble Mißgeburt atonaler Verwirrungen zu erschüttern; die Pianistin Margarete Wit bewältigte am Flügel mit Orchesterbegleitung diese merkwürdigen „Etüden" mit Eifer und Geschick. Im zweiten Kammerkonzert von H. Scherchen gelangten 5 Orchesterstücke von Anton Webern zur Erstaufführung. Webern versucht, durch einseitige Verwendung von fast ausschließlich Schlaginstrumenten (Schellen, Glockengeläute, Trommel, Hackbrett etc.) eine neue Aesthetik des Geräusches zu proklamieren. Die ganze Angelegenheit untersteht wohl eher der Beurteilung eines Psychopathen als der eines Musikkritikers. — Edvard Moritz dirigierte seine uraufgeführte Kammersinfonie Op. 34, die das melodische Element seichten Stils in einer derartigen Oberflächlichkeit betont, daß man unwillkürlich zu einem Vergleich mit billiger Kinomusik genötigt wird. Von hervorragendem musikalischem Wert war ein Kammermusikabend des ausgezeichneten Trios Mayer-Mahr, Wittenberg, Grünfeld. Das Rondo des g moll-Quartettes von Brahms Op. 25 gewann durch die anfeuernde Triebkraft des Pianisten den Ausdruck fast dämonischer Lebensfreudigkeit. — Ein uraufgeführtes Violinkonzert von Kurt v. Schwake, das von Leny Reitz-Buchheim vollendet gemeistert wurde, verliert sich in unnötige Weitschweifigkeiten bei einem Mangel an Erfindungsgabe und unvorteilhafter Disposition des thematischen Materials. — Zwei ausgezeichnete Liederabende heben sich aus der Flut solistischer Darbietungen hervor: Hertha Dehmlow, deren klangvolles, ausdrucksreifes Organ im Dienste von Schumann, Strauß und Wolf stand, und ferner der Brahms-Abend der unübertrefflichen Emmi Leisner mit Prof. Georg Schumann am Flügel. Zum erstenmal seit langer Zeit sah ich wieder einen restlos gefüllten, begeisterungsvollen Saal.

Dr. *Fritz Stege.*

*

Chemnitz. (Ur- und Erstaufführungen.) Eine Sinfonia für Kammerorchester von Hermann Ambrosius zeigte mit ihren feinen instrumentalen Zusammenstellungen den Pfitzner-Schüler als einen aus seelischer Tiefe schaffenden Musiker. Strecken eintöniger Erfindung vermochte allerdings selbstdas reife Spiel der städtischen Musiker unter Oskar Malata nicht zu überbrücken. Das Fasching Capriccio „Finale" für großes Orchester von Theodor Blumer, stand mit Recht im Mittelpunkte des städtischen Fastnachtkonzertes. An einem Abend für neue Musik spielten Kammermusiker Richter und G. W. Meyer eine Sonate für Klarinette und Klavier von Walter Rau zu voller Zufriedenheit des Verfassers. Im gleichen Rahmen erklangen die von Donaueschingen her bekannten Werke von Hindemith und Toch für mechanisches Klavier zum ersten Male in Chemnitz. Tiefen Eindruck hinterließ ein Joseph Haas-Abend der Singakademie, die unter Willy Steffen mit sicherem Gelingen die „Deutsche Messe" und die „Deutsche Vesper" sang. Hugo Gottesmann (Wien) geigte mit Organist Eugen Richter die beiden Kirchensonaten und Gertrud Hepp (Berlin) sang mit dem Komponisten am Flügel die „Gesänge von Gott" mit ergreifender Schönheit. *W. R.*

*

Coburg. (Oper.) Unsere Oper, die von jeher einen bedeutenden Ruf genoß, steht heute auf einer außerordentlich hohen künstlerischen Stufe. Dies ist in erster Linie dem musikalischen Oberleiter, Albert Bing, der seit dem Herbst 1925 der Oper vorsteht, zu danken. An Höhepunkten können wir bisher verzeichnen Hugenotten, Zauberflöte, Figaros Hochzeit (mit Rehkemper als „Figaro"), Lohengrin, Othello, Xerxes, Rienzi, Meistersinger (mit W. Engel-Wien als „Hans Sachs"), Rosenkavalier (mit Sterneck-München als „Lerchenau"), Heimliche Ehe, den „Ring" (mit guten Gästen), Don Juan (mit Rehkemper als glänzenden Titelhelden), Tristan und Isolde (mit O. Fanger-Frankfurt als ganz hervorragenden „Tristan") und Mona Lisa. Daneben liefen die Opern Carmen, Evangelimann, Tiefland, Wildschütz, Troubadour, Tannhäuser, Hoffmanns Erzählungen, Bohème und andere in zumeist sehr guter Wiedergabe. Auch die Operette ist mit älteren und modernen Spezies durchaus auf der Höhe. — (*Konzert.*) Die Sinfoniekonzerte des Landestheaters hat Generalmusikdirektor Binz noch weiter als im Vorjahr ausbauen können. Bis jetzt konnten fünf Konzerte gehalten werden. Im ersten hörten wir die „Hiller-Variationen" von Reger, das Violinkonzert von Mendelssohn. (Solistin Edith v. Voigtländer) und die „Vaterländische Ouverture" von Reger. Das zweite Konzert brachte die „Manfred-Ouverture" von Schumann, Mahler-Lieder „An die Hoffnung" mit Gertrud Weinschenk-Mainz, außerdem die IV. Sinfonie von Bruckner. Im dritten Konzert spielte Conrad Ansorge sein Klavierkonzert F dur und die Große Phantasie C dur Schubert-Liszt mit bewunderungswürdiger Meisterschaft, den Beschluß bildete die dritte Sinfonie von Brahms. Das vierte Konzert brachte außer der entzückenden Sinfonie D dur von Rigel, dem prächtig gespielten Violinkonzert von Beethoven (Sol. Eva Hauptmann-Bernsheim) und der Hebriden-Ouvertüre von Mendelssohn eine erfolgreiche Uraufführung: Kurt Weill „Quodlibet", Werk 9, für großes Orchester. Dieses viersätzige Werk (eine Unterhaltungsmusik) ist von harmonischem und klanglichem Reiz, ausgezeichnet in der Erfindung wie in der kontrapunktischen Verarbeitung. Das fünfte Konzert war auf ein heiteres Motiv eingestellt. Neben der „Achten" von Beethoven gab es den Römischen Carneval von Berlioz, Tänze von Sinigaglia, außerdem von Alfred Casella „Pupazetti, 5 Stücke für Marionetten"; hier triumphierte die Dissonanz. — In einem weiteren Sinfoniekonzert hörten wir das „Concerto grosso" für Doppelorchester von Heinrich Kaminski und Mahlers „Lied von der Erde". Die Kammermusikabende des Bochröder-Quartetts erfreuen sich außerordentlicher Beliebtheit. Bisher fanden drei Konzerte statt, das erste brachte zwei Klaviertrios B dur von Mozart und Beethoven, das zweite ein Streichquartett von Kurt Weill Op. 8, das berühmte e moll von Smetana und einen Haydn (Op. 74 Nr. 2). Der dritte Abend war Brahms gewidmet. An sonstigen konzertlichen Veranstaltungen wären noch zu verzeichnen ein prächtiger Klavierabend von Walter Riemann, ein vortrefflich gelungenes Konzert des Lehrergesangvereins mit Werken von Draesecke und Lendvai, eine sehr stimmungsvolle Weber-Feier und eine künstlerisch bedeutende Beethoven-Feier, veranstaltet von der „Gesellschaft der Musikfreunde". Die Beethoven-Feier zeigte bewunderungswürdige Leistungen der Musikprofessoren des bayerischen Staatskonservatoriums in Würzburg (Schiering-Quartett und Bläservereinigung). Der Abend war eines der schönsten Erlebnisse des Konzertwinters. — Wenn ich noch ein Konzert der „Donkosaken", ein Kirchenkonzert des Berliner Dom-Chores (Prof. Rüdel) und die Aufführung des Requiems von Mozart (Ernst-Albert-Oratorien-Verein) erwähne, so ist mein Bericht über das konzertliche Leben Coburgs von September bis Mitte März vervollständigt.

Fritz Zapf.

*

München. (Gedenkfeiern und moderne Musik.) Die hiesigen Beethoven-Feiern waren — wie ja wohl allerorts — ausgiebig, jedoch nicht durchweg entsprechend ergiebig an innerem Wert und programmatischem Aufbau. Es sei nur erwähnt, daß in den Rahmen der neun offiziellen Zentenarfeierkonzerte nicht einmal sämtliche Sinfonien aufgenommen waren. Zu den großen Weihestunden gehörte außer der schönen „Missa"-Aufführung durch Knappertsbusch und Hauseggers Interpretation der „Vierten", „Fünften" und „Neunten" vor allem auch der von H. Pfitzner am Gedenktag selbst geleitete Abend mit der Coriolan-Ouvertüre, dem Violinkonzert (Interpret: F. Berber) und der Pastorale. — Außer Beethoven und sonstiger bekannter Musik gab es jedoch im verflossenen Monat auch allerhand Neues und Neuestes zu hören; das Interessanteste auf kammermusikalischem Gebiet. Ganz dem „Fortschritt" gewidmet war ein famoser Bratschen-Sonatenabend von V. Härtl und Fr. Dorfmüller (Klavier), der mit dem energischen und eigenartigen Op. 41 von O. Siegl verheißungsvoll begann und mit Hindemiths Op. 25/4 schwungvoll und (namentlich auch im langsamen Satz) bedeutend endete; dazwischen lag fesselnd, aber etwas müde ein Werk Honeggers und die Uraufführung der „Phantastischen Suite" Op. 27 von H. Reutter, deren drei Sätze (Monotonie, rasender Motor, Elegie an Ophelia) durch ihren inneren Ernst entschieden ansprachen, ohne doch durch intuitive Gewalt stark mitzureißen. — Die Uraufführung einer Klaviersonate von G. Kießig im Abend des Pianisten S. Grundeis konnte ich nicht hören; von fachkundiger Seite wurde mir

das Werk mehr seiner Dankbarkeit für den Pianisten und der warmen Empfindung als besonderer Eigenart wegen gerühmt. Dem prinzipiell ablehnenden Standpunkt gegenüber der Sucht, um jeden Preis „modern" zu sein, begegnete man bei August Halm, der seine Morgenaufführung eigener Kompositionen mit erläuternder Ansprache einleitete und dann eine Violinsonate, eine Doppelsonate und ein Streichquartett mit den Mitgliedern des Studeny-Quartetts zu Gehör brachte; Werke, deren oft geradezu frappierende Anlehnung an den Stil Bachs und der Frühklassiker dem Hörer die Frage aufdrängte, ob hier einfach aus der Not eine Tugend geworden ist oder ob vielleicht trotz aller alten Form und Ausdrucksweise eine selbständige Persönlichkeit in diesem Stil doch wirklich Persönliches zu sagen hat? — Keine solchen Zweifel löste der Abend der Komponistin Lily Reiff-Sartorius aus, der trotz trefflicher Mithilfe guter Künstler an einer Reihe von Liedern und Instrumentalwerken doch mehr formale Geschicklichkeit und Geschmack als wirklich wesentliche schöpferische Potenz zu erkennen gab. — Dagegen mußte man dem hiesigen Domchor dankbar sein für seine Veranstaltung eines Joseph Haas-Abends, an dem L. Berberich mit seiner Schar Haasens „Deutsche Vesper" Op. 72 für fünfstimmigen gemischten Chor a cappella uraufführte. Reicht dies Werk auch an Gesamtwurf und Geschlossenheit vielleicht nicht ganz an die zuvor ebenfalls gesungene „Deutsche Singmesse" heran, so führen doch einige Sätze („zerschlagen bin ich, . . .", „Gott ist die Liebe . ." und andere) ins Zentrum religiöser schöpferischer Ergriffenheit, während sechs „Gesänge an Gott" Op. 68 (Gedichte von J. Kneip), die die Sopranistin Else Verena (Zürich) vom Komponisten begleitet erstaufführte, für mein Gefühl an solch letzter Erlebnistiefe etwas naiv mit blühender Melodik vorbeimusizieren. Die Gattung religiöser Instrumentalmusik war schön durch zwei warm empfundene Kirchensonaten für Violine (Milly Berber-Wildner) und Orgel (H. Sagerer) aus Op. 62 vertreten. — Die Bekanntschaft mit neuer Orchestermusik verdankte man Dr. Fr. Munter, der im Rahmen seiner erfreulich vielseitig orientierten und interessanten Volks-Sinfoniekonzerte eine „Tragische Sinfonie" Op. 50 des Dänen Rud. Bergh uraufführte, deren typisches Epigonentum allerdings neben der schon bekannten, weit stärkeren „Meeressinfonie" K. Atterbergs schweren Stand hatte. Lebhaftestes Interesse erweckte der Dirigent in seinem jüngsten Konzert mit der Erstaufführung der vielbesprochenen Honeggerschen „Pacific 231", dem Gräner mit seiner weit weniger aufregenden „Sinfonietta für Streichorchester und Harfe" sowie Schönbergs Kammermusik vorangingen. — Ebenfalls für die musikalische „Auslandsproduktion" setzte sich K. Elmendorff (von der Staatsoper) ein, der dem noch sehr jugendlichen Engländer H. M. Strickland-Constable mit der deutschen Erstaufführung seiner gut geschriebenen und gewollten, aber noch stark nachempfundenen ersten Sinfonie einen freundlichen Sympathieerfolg erfocht, danach aber spontansten Beifall fand mit der Erstaufführung dreier prägnanter und wirkungsvoller Orchesterstücke („Prinz und Prinzessin", Scherzo und Marsch) aus der „Liebe zu den Drei Orangen" von S. Prokofieff und zum Schluß mit einer zündenden Wiedergabe der „Phantastischen Sinfonie" von Berlioz. *P.*

*

Würzburg. Die laufende Winterspielzeit zeigt einen erfreulichen Aufschwung unserer Oper, nicht zuletzt dank neuer Verpflichtungen im Solopersonal. Ein diesbezügliches durchgreifendes Verfahren ließe bei der unverkennbaren Arbeitsfreudigkeit und Leistungsfähigkeit der musikalischen Oberleitung (Hans Oppenheim) einen künstlerischen Hochstand erwarten, wie ihn Würzburg mit eigenen Kräften kaum einmal erreicht haben dürfte. Die nunmehr durchgeführte ganzjährige Spielzeit erweist sich für die Entwicklung unseres Theaters äußerst gedeihlich — möchte sie finanziell nicht enttäuschen! Viel Freude bereitet das Theaterorchester, das die zielbewußte musikalische Oberleitung am ersten erkennen läßt. Sein Ausbau zum Sinfonieorchester ist für die Oper wie für das Würzburger Musikleben von Vorteil. Neben der Veranstaltung einer Beethoven-Weber-Festwoche gab unser Stadttheaterorchester philharmonische Konzerte, die regste Anteilnahme fanden. Daneben bestehen ungeschmälert die alteingeführten Jahreskonzerte des Staatskonservatoriums der Musik (Hermann Zilcher), denen in den Kammermusikdarbietungen eine besondere Note zukommt. Hohen Anforderungen entsprechen die Konzerte der Würzburger Madrigalvereinigung (Hans Schindler). Das mit diesem Gesangskörper in Verbindung getretene neugegründete Collegium musicum (Oskar Kaul) ist geeignet, das Erbe (Pflege alter Musik) des an die Hochschule für Musik in Köln berufenen Walter Kunkel — der sich mit einem Bach-Abend hier verabschiedete — anzutreten. Von der Würzburger Liedertafel (Joh. Bapt. Zeller) hörten wir das Oratorium „Franziskus" von Edgar Tinel; der Würzburger Sängerverein (Karl Schadewitz) brachte u. a. Max Bruchs „Frithjof" zur öffentlichen Aufführung. Die Strebsamkeit der Würzburger Gesangsvereinigungen ist besonderer Anerkennung wert. Konzerte einheimischer Künstler waren ein Violin-Sonatenabend (G. Frank, A. Weishaupt) und ein Trioabend (M. Niebauer, A. Schiering, E. Cahnbley). Als



Johann Nepomuk Beck
(Siehe unter Gedenktage S. 346)

Gäste begrüßten wir u. a. K. Ansorge, U. Dammert, G. Englerth, L. Melchior, W. Petereins, A. Petschnikoff, L. Wüllner, M. v. Zadora. Eine Uraufführung bot das Würzburger Bläser-Quintett (Professoren des Staatskonservatoriums) mit der Kleinen Suite Op. 4 für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott von Alfred Küffner, einem Kammermusikwerke von hübschen Einfällen, von farbiger Leuchtkraft, von gesundem Musiksinn; es wurde sehr beifallsfreudig aufgenommen. Eine weitere Uraufführung: „Das Lebenslicht", ein Märchen in 7 Bildern von Anna Bethe-Kuhn, Musik von Armin Knab, vom Stadttheater mit Liebe und Hingebung herausgestellt, erfreute jung und alt. — Als Uraufführung hörten wir „Preziosa", Schauspiel in 4 Aufzügen (nach Cervantes) von Otto Zoff, Musik von C. M. v. Weber, bearbeitet von M. v. Zadora. Otto Zoff lieferte eine vollständige Neubearbeitung der Novelle des spanischen Dichters, wobei er sich eng an die ursprüngliche Erzählung bekannt als „Geschichte eines Zigeunermädchens", anlehnt. Die Dramatisierung des epischen Stoffes ist Otto Zoff weder nach den Innenwerten der Handlung noch nach deren äußerem Verlauf gelungen. Die 4 Akte ziehen ohne organischen Aufbau und ohne zwingende Entwickelung an uns vorüber. Was an Episoden wertvoll ist und packend, das ist (teilweise wörtlich) der Urerzählung entnommen. Die Lektüre der Novelle steht ungleich höher.

Auch die von M. v. Zadora überarbeitete und eingearbeitete Webersche Musik konnte dem Festabend den erwünschten Erfolg nicht sichern — und erst recht nicht die poesielose Inszenierung im Stadttheater. *Georg Thurn.*

BESPRECHUNGEN

Musikalien

Die neue *Corona-Kollektion* der Universal-Edition Wien verdient die Beachtung aller Klavierspieler, Lehrer wie Schüler, in hohem Maße, denn sie bietet in sehr gefälligen, mit wechselnden Komponistenporträts geschmückten roten Heften von je 20 Seiten für 50 Pfennig eine Sammlung der wertvollsten und beliebtesten Originalwerke und Bearbeitungen für Klavier. Der Musikfreund kann sich daraus eine billige und vielseitige Bibliothek der schönsten klassischen und neueren Klavierstücke zusammenstellen; der Fachmann, der diese etwa schon besitzt, wird noch eine Menge von Kammermusik- und Orchesterwerken in dieser Sammlung finden, die ihm vorher nirgends oder nicht zu solchem Preis zugänglich waren. Wir denken an die Hefte Berlioz, C. Franck, Borodin, Smetana, Bruckner, Mahler, Tschaikowsky und Richard Strauß. Diese Corona-Kollektion bildet also im vollsten Sinn des Wortes eine musikalische Volksbibliothek, die nur Wertvolles enthält und geeignet ist, musikalische Bildung und Literaturkenntnis zu verbreiten und die Freude an guter Musik in die weitesten Kreise zu tragen. Liederfreunde seien noch besonders auf die Bearbeitungen von Marx- und Reger-Gesängen aufmerksam gemacht, Händel-Verehrer auf die Sammlung seiner Orchesterwerke, die uns neu ist.

*

H. Pestalozzi, Op. 61: „Für kleine Musikschwärmer". Zwölf leichte Klavierstücke mit Gedichten. Verlag Hug & Co., Leipzig.

Aehnlich wie die „Elfen und Zwerge" des schweizerischen Tondichters sind auch diese, leicht exotisch und impressionistisch gefärbten, stimmungsvollen und durch hübsche Gedichte interpretierten musikalischen Bildchen nicht ohne Originalität und pianistisch recht handlich. Doch sei hier eine prinzipielle Frage aufgeworfen: Ist es vom psychologischen und musikerzieherischen Standpunkt aus zu rechtfertigen, wenn Kinder statt der alten logischen und gesetzmäßigen melodischen und harmonischen Folgen diese freieren z. T. primitiven oder gar willkürlichen Harmonisierungen und Fortschreitungen in sich aufnehmen, die Folgerichtigkeiten und Auflösungsgesetze der Musik nicht als notwendig empfinden und ihre Ohren so allzu früh der „strengen Zucht" entbehren? Es empfiehlt sich wohl mehr, diese Stücke den Aelteren und Vorgerückteren zum Vomblattlesen zu geben. Diese werden dann auch die aparten modernen Stimmungen und Klangreize besser empfinden und würdigen als die Anfänger. *C. Kn.*

*

Richard Wetz: Vier altdeutsche geistliche Gedichte für unbegleiteten gem. Chor Op. 46. Verlag Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Auch diese Chöre Wetzens bieten Chorvereinigungen ein dankbares Betätigungsfeld, da sie sehr gangbar und wohlklingend gesetzt sind. Ein gewisses Gefühl der Zwiespältigkeit werde ich freilich nicht los: neben Stellen von schöner Einfachheit und Innerlichkeit finden sich konstruierte Partien, die zudem harmonisch meist verkünstelt (auch durch Nonenakkordbildungen weichlich) erscheinen. Dahin gehört auch eine Vorliebe für chromatisch geführte Durchgangsbewegungen in den Mittelstimmen, die den Satz unfrei und — man möchte fast sagen — klitschig machen. *L. Ch.*

*

Ernst Reinstein: Ganymed (Op. 8) für Männerchor, Baritonsolo und Klavier oder großes Orchester. Verlag Fr. Kistner und C. F. W. Siegel, Leipzig.

Ein musikalisch flüssiges, gut gearbeitetes und dankbares Werk für leistungsfähige Chorvereinigungen.

*

A. Laszlo: Menuetto al'Antica für Violine und Piano. Verlag Hug & Co., Leipzig.

Ein reizendes Stück, das jedem Geiger Freude macht.

*

Fritz Schertel: Berceuse für Violoncello (oder Violine) und Klavier.

Klangschöne, gute Hausmusik. *A. K.*

Joseph Haas: „Gesänge an Gott", Op. 68. — *Deutsche Vesper,* Op. 72. Verlag B. Schott's Söhne, Mainz.

In Haasens Stil läßt sich seit kurzem eine neue Phase feststellen. Mit der stärkeren Bevorzugung geistlicher Musik ist eine wesentliche Vereinfachung im Notenbild eingetreten. Die Melodik zeigt ruhigere Linien, die manchmal in ganz volkstümliche Wendungen von großer Eindringlichkeit und Schönheit übergehen, ohne an Weite und Spannkraft einzubüßen. Die Vesper bietet dafür in den Nr. 2, 6 und 7 gute Beispiele, im Op. 68 sind sie überall zu finden; hier macht sich auch ein Hinneigen zu melodischen „Formeln", wie sie dem Aufbau des gregorianischen Chorales dienen, geltend. Die Farbe tritt hinter der Linie vollkommen zurück, ist nirgends mehr Selbstzweck. Man sehe sich daraufhin die „Gesänge an Gott" an, in denen das Klavier (als Op. 68 a sind die Gesänge auch mit Orgelbegleitung erschienen) die dichterischen Bilder und Stimmungen nur mehr allgemein, ohne Zergliederung des einfachen Linienzuges, andeutet; daß das für einen Meister der Satzkunst keine Einschränkung bedeutet, lehrt das „Mitten in der Nacht", in dem eine mächtige und schlagkräftige Steigerung mit wenig Mitteln erreicht wird. In der „Deutschen Vesper", nach Worten der heiligen Schrift, für fünfstimmigen gemischten Chor a cappella hat Haas einen Schritt über die deutsche Singmesse hinausgetan, als hier die Chormittel noch günstiger ausgenützt werden. Die beiden Chorwerke sind sich in der Anlage nicht unähnlich, die der Vesper ist größer und großzügiger, ihre beiden Ecksätze fugiert. Eine kurze Zeitschriftenbesprechung muß auf Einzelheiten verzichten; es hielte auch schwer, aus der Fülle der sieben Sätze alle die reichen Einfälle aufzuzählen. Mir erscheint die Vesper als eines der stärksten Werke, das Haas geschrieben. Voll Jubel, voll Innigkeit; unerhört lebendig in der Sprache, meisterhaft in der Form. Hier blüht eine neue Musica Sacra auf, die nicht gewollt, sondern gemußt ist, und ihre Echtheit wird ihr Erfolg sein. *H. H.*

*

Joseph Haas: Kirchensonate für Violine und Orgel (Op. 62). Verlag B. Schott's Söhne, Mainz.

Der Komponist hat hier ein eigenartiges, im besten Sinn kirchliches Werk geschaffen, das viele Geiger gern spielen werden, zumal die Literatur für Violine und Orgel nicht sehr reichhaltig und in neuerer Zeit besonders vernachlässigt worden ist.

*

Paul Hungar: Sonate für Violine und Klavier G dur, Op. 10. Verlag Fr. Kistner und C. F. W. Siegel, Leipzig.

Theodor Wünschmann: Sonate für Violine und Klavier in drei Sätzen, Op. 7. (Kistner & Siegel, Leipzig.)

Die Sonate von Hungar stellt an beide Spieler hohe Anforderungen. Harmonisch ziemlich modern, aber nicht sterilatonal. Eine musikalisch interessante Schöpfung. Ein großzügig temperamentvolles Werk ist die Sonate von Wünschmann, technisch gleichfalls etwas anspruchsvoll.

*

Alte Haus- und Kammermusik mit Laute gibt in verdienstvoller Weise der Verlag Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde heraus: Joseph *Küffner,* Op. 21, Serenade für Klarinette (Violine), Bratsche und Gitarre (Laute); Op. 110 Notturno für Violine (Flöte), Bratsche und Gitarre. Herausgegeben und bearbeitet von Hans Schmid-Kayser. Karl *Kohaut,* Konzert in F dur für Laute, 2 Violinen und Violoncello. Nach einer Handschrift aus dem 18. Jahrhundert bearbeitet und herausgegeben von Hans Neemann.

Bücher

Prof. Dr. Richard Kötzschke: Geschichte des deutschen Männergesanges. Verlag Wilhelm Limpert, Dresden.

Die Geschichte des deutschen Männerchorwesens zusammenhängend darzustellen, ist kaum mehr ernstlich unternommen worden seit dem Erscheinen von Otto Elbens Schrift „Der volkstümliche deutsche Männergesang" (1855 bezw. 1887). Es lag auch gar nicht im Wesen dieser musikalischen Vereinigungen, sich ernstlich mit der Vergangenheit zu beschäftigen, wie man sich auch in der Komposition lange Zeit mit dem abfand, was zeitgenössische, bekannte und interne Musiker geschrieben hatten. Kötzschke befaßt sich in diesem Buch nun mit der gesellschaftlichen Bedeutung des Männerchorwesens in erster Lienie. Als Vorgeschichte behandelt der Verf. die mehrstimmigen kirchlichen Männerchöre im 15. und 16. Jahrhundert, die mittelalterlichen Kalandbrüder-

schaften, die Kantoreien und Adjuvantengesellschaften, die in einzelnen Städten wie Frankfurt a. M., Nürnberg, Prag usw. schon sehr frühe gegründeten Musikvereine, die musikalischen Vereinigungen einzelner Gesellschaftskreise und die Männerchöre in den Opern. Der zweite Teil stellt die Geschichte des deutschen Männergesanges seit den Gründungen in Österreich, der Schweiz, Berlin und Süddeutschland bis zum Zusammerschluß im Deutschen Sängerbund dar. In der weiteren Entwicklung werden auch die Lehrergesangvereine, die studentischen Sängervereinigungen und der Deutsche Arbeitersängerbund sowie die ausländischen deutschen Gesangvereine berücksichtigt. Daß Kötzschke bemüht war, als Historiker möglichst objektiv, gründlich und umfassend die Darstellung zu gestalten, muß anerkannt werden. Von hier aus wird es auch möglich sein, der musikalischen Bedeutung des Männerchorwesens einmal näherzutreten. *A. K.*

*

Albert Leitzmann: W. A. Mozart, Berichte der Zeitgenossen und Briefe. Insel-Verlag, Leipzig.

Leitzmann hat seine im gleichen Verlag erschienene Briefsammlung nun um die Berichte der Zeitgenossen vermehrt und damit seiner Arbeit eine äußerst glückliche Abrundung gegeben. Man kann hier auf Grund dokumentarischen Materials sich selber ein Bild von Mozart schaffen, herauskristallisiert aus den Beobachtungen und Urteilen seiner Zeitgenossen und aus dem unvergänglich frischen Ton seiner eigenen Briefe. Und so köstlich lebensvoll wie seine eigenen Aeußerungen empfindet man durch das Fluidum dieses einzigartigen Menschen auch alles, was über ihn seine Mitmenschen geäußert haben. Manch überflüssiges anekdotisches Beiwerk fällt wie von selbst ab. Da das Buch auch mit Bildmaterial sehr gut ausgestattet ist, wird es viele Freunde finden und viel Freude bereiten. *L. Ch.*

*

Jahrbuch des Deutschen Sängerbundes 1927. Verlag Wilhelm Limpert, Dresden-A. 1.

Das inhaltreiche zum zweitenmal erscheinende Jahrbuch gibt einen tiefen Einblick in die vielseitige und fruchtbare Tätigkeit des Deutschen Sängerbundes, seine Organisation und die verschiedenen Bundeseinrichtungen. Ein großer Teil des Buches ist der im gesamten wie im einzelnen interessanten Statistik des über eine halbe Million Mitglieder zählenden Bundes gewidmet. Der Schwäbische Sängerbund ist darin mit 1005 Vereinen und 44 450 Sängern vertreten. Verschiedene größere Aufsätze (u. a. von Rich. Arnold-Ludwigsburg und Prof. Fladt-Stuttgart) und reiches Bildermaterial beleben den Inhalt.

*

Willy Burmester: Fünfzig Jahre Künstlerleben. Verlag August Scherl, G. m. b. H., Berlin SW.

Abgesehen von seinem einleitenden (eigentlich unnötigen) Seitenhieb auf Wagners Tannhäuser (Burmester ist nämlich in Hamburg, Venusberg 37 geboren!) und seinen sehr skeptischen Bemerkungen zur neueren Musik, ist es ein recht amüsant und fesselnd geschriebenes Büchlein. Mit besonderem Interesse liest man die Geschichte seiner Entwicklung bis zum ersten großen erfolgreichen Auftreten in Berlin, sein Verhältnis als Schüler und vor allem menschlich zu Joachim und zu Hans v. Bülow.

*

Hermann Grabner: Lehrbuch der musikalischen Analyse. Verlag C. F. Kahnt, Leipzig.

Ein in seiner knappen, klaren Fassung ganz ausgezeichnetes Werk, das insbesondere an Musikschulen ohne spezielle Berufsausbildung als hervorragendes Mittel zur Einführung in die Meisterwerke der Tonkunst nicht fehlen sollte. Es enthält außer allgemeinen Richtlinien für Analyse eine große Anzahl ausgeführter Beispiele. Vorausgesetzt werden nur die Kenntnis der Elementarbegriffe, der Intervallen- und Dreiklanglehre, der metrischen, rhythmischen und formalen Grundbegriffe. *A. K.*

*

Dr. S. Wagenmann: Lilly Lehmanns Geheimnis der Stimmbänder. 2. vollkommen umgearbeitete Auflage. Arthur Felix, Leipzig 1926. 131 S.

Von den mir seither bekannt gewordenen „Wagenmann-Büchern" ist dies das klarste und reifste. Der Verfasser entwickelt in Form kritischer Betrachtung des Lehmannschen Werkes (aus dem wesentliche Stellen zitiert sind) viel Ueberzeugendes und Allgemeingültiges aus seiner „Grundfunktionslehre". Leider verzichtet er aber wiederum auf eine klare Gesamtdarstellung dieser Lehre, die man sich deshalb aus Einzelheiten erst selbst konstruieren muß, um ein Bild davon zu erhalten. Trotzdem ist die Schrift lehrreich und lesenswert. Höchst verdrießlich aber ist daran das fortwährende, reklamehafte In-den-Vordergrund-schieben der eigenen Person des Verfassers, das einem wissenschaftlichen Werk schlecht ansteht. Es ist auch nicht richtig, daß die Erkenntnis einer Grundfunktionslehre (wennschon unter anderer Bezeichnung) nicht schon in früheren Zeiten bestanden hätte. Auch sind teilweise andere Autoren (z. B. Rudolf Schwartz in seinem „Ausgleich zwischen Stau- und Artikulationsprinzip") selbständig auf anderem Weg zu ähnlichen Resultaten gekommen. *C. Br.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Auf dem diesjährigen *Tonkünstlerfest des Allg. Deutschen Musikvereins* (12.—16. Juni) in *Krefeld* kommen folgende Werke zur Aufführung: *Kletzki,* Sinfonie; *Tießen,* Ouvertüre zu einem Revolutionsdrama; *Weill,* Quodlibet; *Lothar,* Astarte; *Redlich,* Concerto grosso; *Jarnach,* Morgenklangspiel; *Gurlitt,* Klavierkonzert; *Pepping,* Bratschenkonzert; *Schnabel,* Streichquartett; *Gal,* Epigramm (für Chor); *Sekles,* Chorvariationen über „Prinz Eugen"; *Schoeck,* Trommelschläger; *Peterson,* Hymne; *Millner,* An den Tod. Als Abschluß wird wahrscheinlich eine Aufführung des „Christus" von *Liszt* geboten werden.

— Anfang Juni gelangt „Doktor Faust" von *Busoni* an der Staatsoper in Berlin zur Aufführung.

— In der ersten Hälfte des Juni plant die *Duisburger* Oper eine Aufführung sämtlicher Wagner-Opern.

— Die diesjährigen Jubiläumsfestspiele in *Lauchstädt* werden hauptsächlich vom Deutschen Nationaltheater in Weimar ausgeführt werden. Es ist beabsichtigt, die gleichen Werke zu bringen, mit denen Goethe im Jahre 1802 das Theater eröffnete. Die Aufführung von Mozarts „Titus" durch Mitglieder des Deutschen Nationaltheaters und der Weimarer Staatskapelle soll den Mittelpunkt der Festvorstellungen bilden.

— In *Münster i. W.* fand als Abschluß der Beethoven-Feier eine Aufführung des „Fidelio" in der Urfassung statt.

— Bei der Beethoven-Feier in der Philharmonie in *Leningrad* hielt *A. Glasunoff* die Gedenkrede und dirigierte die Eroica sowie das Es dur-Konzert.

— Eine Sinfonie in einem Satz, Werk 10 der Komponistin Frida *Kern* (Linz a. D.), einer gewesenen Schülerin Robert Hernrieds, gelangte unter Leitung Prof. *Konraths* in einem Sinfoniekonzert des Wiener Tonkünstlerorchesters zur erfolgreichen Uraufführung. Ein Oktett derselben Komponistin wurde von der Bläservereinigung der Wiener Philharmoniker zur Aufführung angenommen.

— Ottorino *Respighi* spielte in der letzten Konzertsaison sein neues Klavierkonzert außer in Berlin auch in New York, Philadelphia, Cleveland, Boston, Washington und in Turin.

— Hanneles Himmelfahrt, die neue Oper von *P. Graener,* nach der Dichtung von Gerhart Hauptmann, hat das Nationaltheater in München zur dortigen Erstaufführung erworben.

— Am Karfreitag gelangte in Berlin die so gut wie unbekannte, in Bonn 1790 komponierte Kantate auf den Tod Josefs II. von *Beethoven* mit neuem Text von A. *Weidemann* als „Kantate auf den Tod Jesu" durch den Nendzaschen Chor zur ersten Aufführung.

— Hugo *Herrmanns* „Duo concertanto" Op. 34 a für Violine und Cello wird im Mai von Prof. Marix Loevensohn und Prof. Alfred Indig in Brüssel uraufgeführt. Am 3. Juli gelangt in Ulm anläßlich des dortigen Sängerfestes sein *Concerto sinfonietta* Op. 22 b für Orchester, Klavier und Männerchor unter persönlicher Mitwirkung des Komponisten zur Erstaufführung.

— Im Sternschen Konservatorium in Berlin gelangte als Einleitung einer internen Beethoven-Feier Robert *Hernrieds* neue Elegie für Flöte und Klavier durch Kammermusiker Georg *Müller* von der Berliner Staatsoper und den Komponisten zur Uraufführung.

— Der Aufsichtsrat der Berliner Städtischen Oper hat beschlossen, die beiden Kapellmeister, die kürzlich in den Meistersingern bezw. Aida auf Engagement gastierten, den 35jährigen Robert *Denzler,* zurzeit I. Kapellmeister und künstlerischer Leiter der Züricher Oper, und den 22jährigen Georg *Sebastian* vom Neuen Theater in Leipzig nach Berlin zu berufen.

— Der Schüler Alois Habas Miroslav *Ponc*, der mit seinen Viertelton-Kompositionen vor kurzem in Paris Aufsehen erregte, will im April mit seinem von der Firma August Förster in Löbau erbauten Vortragsharmonium in Berlin Vorträge über Viertelton-Kompositionen mit Erläuterungen am Harmonium halten.

— Hermann *Suters* Oratorium „Le Laudi" setzt seinen Siegeszug durch die Konzertsäle fort. In diesem Winter fanden 20 Aufführungen statt. Insgesamt wurde das Werk bisher in 45 Städten des In- und Auslandes zum Vortrag gebracht.

— Von *Jón Leifs* gelangten einige Klavierstücke in einem Konzert des Berliner Tonkünstlervereins durch den Dortmunder Pianisten Kurt *Haeser* zur Uraufführung. Von demselben Komponisten kam die sinfonische Trilogie am 11. März in Bochum unter Generalmusikdirektor Prof. *Reichwein* (Wien) zur reichsdeutschen Uraufführung.

— In Mannheim kamen an einem Kompositionsabend des dortigen Komponisten Friedr. *Häckel* Orchesterwerke und Lieder zur erfolgreichen Aufführung.

— Ein Abend mit Werken der Jenaer Komponisten Georg *Böttcher*, Heinrich *Funk*, Georg *Winkler* fand am 9. März in Jena statt. Zur Uraufführung gelangten Lieder und Duo für Violine und Klavier von G. Böttcher, Lieder und ein Zyklus Klavierstücke von H. Funk, Lieder und eine Suite für Klavier von G. Winkler. Die Werke erfuhren ausgezeichnete Interpretation durch die Solisten Maria Schultz-Birch, Weimar (Gesang), Karl Proß, Erfurt (Violine), Irmgard Grippain und Georg Winkler, Jena (Klavier).

— Die Stuttgarter Altistin Marta *Fuchs* erhielt bei einem Berliner Konzert von der dortigen Presse einstimmig sehr günstige Kritiken. Als Mitwirkende bei der Beethoven-Feier in Bremen hatte sie ebenfalls starken Erfolg.

— Der Münchner Tonkünstlerverband führte am 5. Februar ein Klavierwerk von Erich *Rhode* (Nürnberg) auf: „Variationen über ein eigenes Thema und Rondo". Die Aufführung gestaltete sich für den Komponisten und die Pianistin Elisabeth *Spitzer* (München) sehr erfolgreich.

— Zur Feier des 50jährigen Bestehens des Musikvereins wurde in *Siegen* das Oratorium „Da Jesus auf Erden ging" von Felix *Woyrsch* erfolgreich aufgeführt. Das Mysterium „Totentanz" desselben Komponisten gelangte in Saarbrücken und Linz a. D. zur Aufführung.

— Als Nachfolger von Generalmusikdirektor Manfred *Gurlitt* ist Karl *Dammer* aus Aachen zum I. Kapellmeister an das Bremer Stadttheater berufen.

— Am städt. Konservatorium Augsburg hat Musikschriftsteller Ludwig *Unterholzner* einen von Publikum und Presse beifällig aufgenommenen Vortrag über „Die Musik des Mittelalters und ihre Beziehungen zum Geistesleben" gehalten und dazu bedeutsame Beispiele aus dem 12.—15. Jahrhundert aufgeführt.

— Walter *Gieseking* hat in die Konzertprogramme seiner zweiten nordamerikanischen Tournee u. a. Walter *Niemanns* „Singende Fontäne" (Op. 30) und „Kolibri", „Die silberne Kaskade" (aus dem „Magischen Buch" Op. 92) aufgenommen. Desselben Klavierkomponisten neuen Zyklus „Hamburg" (Op. 107) brachte Richard *Singer* in New York zur amerikanischen Uraufführung.

— Die Stadt Baden-Baden hat den Dirigenten der Sinfoniekonzerte und Leiter des gesamten städtischen Musikwesens Ernst *Mehlich* zum Generalmusikdirektor ernannt.

— Dem Mozart-Biographen, Universitätsprofessor Dr. Hermann *Abert* (Berlin) wurde laut Beschluß des Mozart-Tages in Salzburg die goldene Mozart-Medaille verliehen.

— Der Violinvirtuose Willi *Burmester* wurde anläßlich seines 50jährigen Künstlerjubiläums seitens der Universität Hamburg durch die Verleihung der goldenen Denkmünze ausgezeichnet.

— Felicie *Hüni-Mihaczek* (München) hatte mit neuen Liedern von Wilhelm *Matthes* nach Gedichten von Herm. Hesse und Ricarda Huch in Nürnberg einen großen Erfolg.

— Die von Benno *Bardi* bearbeitete Flotow-Oper „Fatme" wurde von den Intendanzen der städt. Bühnen in Essen, Saarbrücken, Zürich und von der Intendanz des Staatstheaters in Wiesbaden zur sofortigen Aufführung erworben.

— Im letzten Reihenkonzert des Staatstheaters in Kassel brachte Robert *Laugs* die Vierte Sinfonie des bekannten Berliner Tonsetzers Hermann *Wunsch* zur Uraufführung.

— Gottfried *Rüdinger* hat eine Passionskantate „Mariä Mitleiden" für vierstimmigen gem. Chor, Orgel und Violine, Op. 70, geschrieben, welche im Verlag von A. Böhm in Augsburg erschienen ist u. zum erstenmal am 9. April im Münchner Tonkünstlerverein durch den Domchor unter Prof. Berberich zur Aufführung gelangte.

UNTERRICHTSWESEN

— An Stelle des am 1. August d. J. aus dem Lehrerkollegium des Bad. Konservatoriums für Musik ausscheidenden Jakob Trapp wurde Konzertmeister Josef *Peischer* aus Wiesbaden als Leiter der Violin-Ausbildungsklasse berufen.

GEDENKTAGE

— Im Mai 1727 wurde in Massa Corrara Pietro *Guglielmi* geboren. Er war Schüler Durantes; zahlreiche Opern in glänzendem Buffostil von ihm kamen in Italien, London, Dresden und Braunschweig zur Aufführung. 1793 wurde er Kapellmeister an St. Peter in Rom, wo er am 18. November 1804 starb.

— Am 5. Mai 1827 wurde der Baritonist Johann Nepomuk *Beck* in Pest geboren. Nach zahlreichen Engagements in deutschen Städten kam er 1853 an die Wiener Oper, wo er bis 1883 als gefeiertes Mitglied wirkte. Er starb am 9. April 1904 in Preßburg.

— Am 5. Mai wird Karl *Thiessen*, der jetzt in Zittau als Pädagoge lebende Komponist und Chorleiter, 60 Jahre alt.

— Am 9. Mai 1827 starb im Alter von 47 Jahren in Breslau der Kirchenkomponist, Organist und Verfasser einiger theoretischer Werke, Friedrich Wilhelm *Berner*.

— Am 10. Mai wird Prof. Dr. Roderich *v. Mojsisovics*, der bekannte Komponist und Leiter des Konservatoriums in Graz, 50 Jahre alt. In Graz geboren, studierte er bei Wüllner (Köln) und Thuille (München) Musik neben seinem juristischen Studium. Seine Laufbahn führte ihn über Brünn (Leiter des Männergesangvereins), Pettau (Leiter der Musikschule), Leipzig (Musikreferent) nach Graz zurück, wo er die obengenannte Stellung seit 1912 inne hat. Mojsisovics hat sich als fruchtbarer Komponist (5 Sinfonien, zahlreiche Orchesterwerke, Kirchen- und Chorwerke, Kammer-, Klavier- und Orgelmusik, mehrere Opern, Bühnenmusiken usw.) einen weithin geachteten Namen erworben, auch als Musikschriftsteller ist er hervorgetreten. Unseren Lesern ist M. in beiden Eigenschaften (Aufsätze, Musikbeilagen) als geschätzter Mitarbeiter schon lange ein guter Bekannter; möge ihm noch eine lange Reihe von Jahren fruchtbaren Wirkens und Schaffens beschieden sein.

— Am 10. Mai wird Julius *Smend*, der bekannte evangelische Theologe, kirchliche Musikschriftsteller und seit 1922 Vorsitzender der Neuen Bach-Gesellschaft, 70 Jahre alt.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Der „Verband Deutscher Musikkritiker" gab folgende Mitteilungen heraus: 1. einen offenen Brief an den Magistrat der Stadt Erfurt. Der Vorstand des Verbandes legt in diesem öffentlichen Schreiben dagegen Verwahrung ein, daß die Stadt Erfurt bezw. ihr Kunstdezernent einem Musikkritiker die zuvor jahrelang gewährten Pressekarten zum Besuch des Theaters und der musikalischen Veranstaltungen der Stadt plötzlich entzogen hat, weil dieser Kritiker die Ernennung eines im ersten Engagement tätigen, 27jährigen Kapellmeisters zum Generalmusikdirektor abfällig glossiert hat. Der „Verband Deutscher Musikkritiker" stellt fest, daß die fragliche Notiz den Rahmen einer sachlichen, kunstpolitisch begründeten Kritik nicht überschritten hat. Dagegen habe die Taktik und Hartnäckigkeit des Erfurter Magistrats den bisher um friedliche Beilegung des Konflikts bemühten Verbandsvorstand zu der Ueberzeugung gedrängt, daß die formalrechtlich bemäntelte Kartenentziehung in Wahrheit eine als Vergeltung für jene Kritik bewußt unternommene, kränkende Erschwerung der kritischen Berufsarbeit darstelle. — 2. Frederic *Lamond* gab kürzlich in Mannheim einen Beethoven-Abend. Auf seinem Programm hatte er u. a. die „*Appassionata*" angekündigt, hat aber dann ohne vorherige Ansage statt ihrer die „*Waldstein-Sonate*" gespielt. Am nächsten, bezw. übernächsten Tage las man in der „Mannheimer Volksstimme", im „Neuen Mannheimer Volksblatt", im Ludwigshafener „Generalanzeiger", der „Pfälzischen Rundschau" und „Pfälz-

Post" den Vortrag der „Appassionata" kritisiert. Besonders erheiternd wirkte die Wendigkeit eines dieser „Kritiker", der an jenem Abend gleichzeitig drei Blätter bediente, aber nur in zweien über die „Appassionata" schrieb, während er im dritten, wohl durch die Berichte besser beschlagener Kollegen aufmerksam geworden, die „Waldstein-Sonate" besprach. Der Verband Deutscher Musikkritiker, der in Nr. 20 seiner „Mitteilungen" über das fatale Vorkommnis ausführlich berichtet, legt gegen das Bestehen solcher Zustände Verwahrung ein und fordert die betreffenden Verlage auf, für eine fachkundige Kritik in ihren Blättern zu sorgen.

— In *Berlin* hat sich eine *Gesellschaft der Filmmusikautoren* (Gefma) gebildet mit dem Ziel, die künstlerische Original-Filmmusik durchzusetzen. Dem Vorstand gehören an: Marc Roland (1. Vorsitzender), Klaus Pringsheim (2. Vorsitzender), Dr. Hans Erdmann (Schriftführer).

— In Bad Köstritz, dem Geburtsort von Heinrich *Schütz*, soll eine *Schütz-Gedenktafel* errichtet werden, die in das Kircheninnere in Form eines gotischen Torbogens eingebaut werden soll. Um diesen Plan zu verwirklichen, geht an alle Verehrer des Meisters die Bitte, freiwillige Spenden zu diesem Zweck an die Heinrich Schütz-Gesellschaft e. V., Dresden (Postkonto Nr. 28971) zu überweisen.

— Der Drei Eulen-Verlag, München, Oettingenstr. 2, ersucht alle Komponisten musikdramatischer Werke oder deren Erben um Angabe ihrer Adresse zwecks Aufnahme in das in nächster Zeit erscheinende musikwissenschaftliche Werk „Die Oper" von Alfred Reifenberg.

— Die *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer* hielt am 3. April ihre Hauptversammlung ab. Bei der Vorstandswahl wurden Dr. Richard *Strauß* und Dr. Julius *Kopsch* einstimmig wiedergewählt. In den Beirat wurden neu- oder wiedergewählt: Siegmund *v. Hausegger* (München), Max *v. Schillings* (Berlin), Ewald *Sträßer* (Stuttgart), Hermann *Bischoff* (München) und Max *Trapp*. Der Vorstand erstattete einen eingehenden Bericht über die Tätigkeit und die Erfolge der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer seit der vorigen Hauptversammlung. Die Einnahmen der „Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht" haben sich gegen das Vorjahr um mehr als 100 Prozent gesteigert und auch die „Abteilung für mechanisches Urheberrecht" weist eine sehr beträchtliche Erhöhung des Ergebnisses gegenüber dem Vorjahre aus. Besondere Aufgaben erwuchsen dem Vorstande durch die Aufrollung der gesamten *Urheberrechtsfragen* im Zusammenhang mit der Revision der Berner Uebereinkunft, die im Oktober 1927 auf einer internationalen Konferenz in Rom erfolgen wird. Dem Vorstand stand für diesen Zweck ein besonderer Ausschuß (Urheberrechtsausschuß) zur Seite. Von den Fragen, die hierbei besprochen wurden und zu denen die Genossenschaft amtlich Stellung nahm, seien als die wichtigsten hervorgehoben: Dauer der Schutzfrist, Ausdehnung des urheberrechtlichen Schutzes auf ausübende Künstler, Rundfunkrecht, Zwangslizenz bei den mechanischen Urheberrechten und Abänderung des § 22a des Gesetzes vom 22. Mai 1910. Unübertragbarkeit des Urheberrechts und Einschränkung des Verlagsrechts zugunsten der Volksbildung. Die Genossenschaft war an wichtigen Verhandlungen im Reichsjustizministerium, im Reichswirtschaftsministerium, im Reichswirtschaftsrat und im Preußischen Kultusministerium beteiligt. Sie war auf dem internationalen Urheberrechtskongreß der Association Littéraire et Artistique internationale in Warschau vertreten und wirkt mit bei der Organisation einer internationalen Aufführungsrechtsanstalt in Kanada und den Vereinigten Staaten von Amerika.

* * *

Zu unserer Musikbeilage. Anton *Reichel*, der in Wien lebende Verfasser des Präludiums für Klavier, steht an dieser Stelle nicht zum erstenmal. Das formal wohl abgerundete, technisch keine zu hohen Anforderungen stellende Stück wird vielen Klavierspielern willkommen sein. — Die wohlklingende Vertonung der schönen Verse Tagores stammt von G. *v. Brestyánszky* (Budapest).

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Inland.

Allgemeine Musikzeitung. 54. Jahrg., 14 u. 15 (Berlin).— „Aesthetische Zwangsvorstellungen (I)" von Walter *Abendroth*. — „Ein Vergessener" von Hans *Kuznitzky*. — „Aesthetische Zwangsvorstellungen" (II). — „Musikprofanation?" von Berta *Witt*.

Das Orchester, 4. Jahrg., 7 (Berlin). — „Johannes Brahms" von Richard *Heuberger* †. — „Holz- oder Metallflöte" von Georg *Müller*.

Deutsche Sängerbundeszeitung. 19. Jahrg., 13, 14 und 15 (Berlin). — „Beethovens Leiden und Sterben" von Max *Grünwald*. — „Beethoven als Mensch" (I) von Karl *Wilhelm*. — „Beethovens Männerchöre" von Leopold *Hirschberg*. — „Wort- und Silbenspiele in Beethovens Briefen" von Adolf *Prümers*. — „Die Beethoven-Trophäe" von Hugo *Strunck*. — „Sichert euren Nachwuchs" von Johannes *Poppe*. — „Der eingetragene Verein" von W. *Brecht*. — „Wanderungen und Wandlungen deutscher Volkslieder" von Paul *Mies*. — „Anton Bruckner und das Orgelspiel" von Max *Auer*. — „Viktor Keldorfer" von Rudolf *Schmidt*. — „Beethoven als Mensch" (II) von Karl *Wilhelm*. — „Litauische Musik" von Wolfgang *Greiser*. Deutsche Tonkünstlerzeitung, 25. Jahrg., 448 (Berlin).— „Ueber das Fortschrittliche in Beethovens Sinfonien" von Ernst *Schliepe*. — „Sänger und Kritik" von Herbert *Biehle*. — „Der wilde Heinrich" von Walter *Petzet*.

Die Musikantengilde, 5. Jahrg., 3 (Wolfenbüttel). — „Singwoche und Ostpreußenfahrer des Heinrich Schütz-Kreises". — „Leopold Mozarts Notenbuch für Wolfgang" von Fritz *Reusch*. — „Anmerkungen zur Bearbeitung und Wiedergabe alter Musik" von Hermann *Erpf*.

Hellweg, 7. Jahrg., 6 (Essen). — „Ueber das Marionettentheater" von Siegfried *Kallenberg*. — „Vom Wesen der Marionette" von Gustav *Grund*. — „Hat Radio eine Kulturaufgabe zu erfüllen?" von Karl *Weidle*. — „Märchen und Legende auf der Bühne" von Oskar Fritz *Schuh*. — „Vom Märchenerzählen" von Lisel *Tetzner*.

Musikblätter des Anbruch, 9. Jahrg., 3 (Wien).— „Beethoven" (aus einer Rede) von Hugo *v. Hofmannsthal*. — „Macht des Geistes" (Beethoven) von Paul *Stefan*. — „Das gedankliche Prinzip in Beethovens Musik und seine Auswirkung bei Schönberg" von Erwin *Stein*. — „Beethoven und unsere Zeit" von Paul A. *Pisk*.

Musica divina, 15. Jahrg., 1 (Wien). — „Franz Liszt und die katholische Kirchenmusik" von Leo *Söhnel*. — „Spätniederländische Kanonkunst auf österreichischem Boden" von Karl August *Rosenthal*.

Musikpädagogische Zeitschrift, 17. Jahrg., 3 (Wien). — „Beethoven und Wien" von Richard *Specht*. — „Fantasia solemnis" von Eduard *Beringer*. — „Beethoven als Liederkomponist" von Hans *Reich*.

Rheinische Musik- und Theaterzeitung, 28. Jahrg., 13/14 (Köln). — „Nachklang zu den Beethoven-Feiern". — „Beethoven und das Hammerklavier" von Georg *Kinsky*.

Signale für die musikalische Welt, 85. Jahrg., 13 (Berlin). — „E. T. A. Hoffmann als Freischütz-Rezensent" von Otto *zur Nedden*.

Zeitschrift für Musik, 94. Jahrg., 4 (Leipzig). — „Einiges über den Stil der Wiener Klassiker" von Alfred *Heuß*. — „Betrachtungen zur heutigen Beethoven-Pflege" von Edmund *Schmid*. — „Fidelio-Aufführungen und große Leonoren-Ouvertüre" von Rudolf *Hartmann*. — „Der überzählige Takt in der Pastoralsinfonie" von Eugen *Tetzel*.

Ausland.

Schweizerische Musikzeitung, 67. Jahrg., 11 (Zürich). — „Beethoven" von Konrad *Falke*. — „Beethoven als Klavierspieler und Improvisator" von *v. Grävenitz*. — „Beethoven als Dirigent" von August *Richard*.

The Musical Quarterly, 13. Jahrg., 2 (New York). — „Beethoven nach 100 Jahren" von W. J. *Henderson*. — „Beethovens intellektuelle Erziehung" von J. G. *Prod'homme*. — „Aussprüche von Beethoven". — „Beethovens Adelaide" von Martial *Douël*. — „Anfänge von Beethoven in Amerika" von Otto *Kinkeldey*. — „Die unsterbliche Geliebte" von Max *Unger*. — „Beethovens Op. 3 — ein ‚envoi de Vienne'?" von Karl *Engel*. — „Hans von Bülow und die 9. Sinfonie" von Walter Damrosch. — „Beethoven an Diabelli: ein Brief und ein Protest" von O. G. *Sonneck*. — „Beethoven und eine jüngere Generation" von Edward S. *Dent*. — „Bach, Beethoven und Brahms" von Hermann *Abert*.

Le Menestrel, 89. Jahrg., 13—14 (Paris). — „Dido and Aeneas, von Purcell (1689)" (Schluß) von Paul *Landormy*. — „Thematische Quellen der Pastoral-Sinfonie" (I) von J. *Tiersot*.

Il Pianoforte, 8. Jahrg., 3 (Turin). — „Beethoven" von Zino *Zini*. — „Beethoven-Gedenkfeier" von Guido *Pannain*. —

„Widmung an Ludwig van Beethoven" von G. Francesco *Malipiero.* — „Die Pausen und Aufhalte bei Beethoven" von Adelmo *Damerini.* — „Die pianistische Schreibweise von Beethoven" von Luigi *Perrachio.* — „Die vergessenen Seiten von Beethoven" von Ettore *Desderi.* — „Beethoven und Orlando di Lasso" von Charles *von den Borren.* — „Die erste Messe Beethovens" von Karl *Geiringer.*

Musica d'oggi, 9. Jahrg., 2—3 (Mailand). — „Sibelius" von P. *Mezzadri.* — „Die Straßen von Florenz" von Alfredo *Bonaccorsi.* — „Meditationen über Beethoven" von Alberto *de Angelis.*

Rivista Musicale Italiana 34. Jahrg., 1 (Turin). — „Die Wurzeln des Mozart-Stils" von E. *Torrefranca.* — „Französisch geschriebene Musikerbriefe vom 15.—20. Jahrhundert" von Jaques *Tiersot.* — „Ein piemontesischer musiktheoretischer Codex des Mittelalters" von P. *Guerrini.* — „Ein großer Gehörshalluzinant: Martin Luther" von A. *Cantarini.* — „Die Umwandlungen und Vergewaltigungen der „Afrikanerin" von G. *Servières.* — „Kadenzen und Pseudokadenzen" von C. *Artom.* — „Das sinfonische Werk Max Regers" von E. *Desderi.*

Bezugsbedingungen

Vierteljährlich 6 Hefte mit Musik- u. Kunstbeilagen RM. 4.—. Einzelheft RM. —.80. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und die Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag einschl. Versandgebühr im Inland RM. 4.50, nach dem Ausland RM. 5.—. Postscheck-Rechnung Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart Nr. 2417.

*

Anzeigen-Preise

Die viergespaltene Nonpareille-Zeile RM. —.50. 1/1 Seite RM. 170.—, 1/2 Seite RM. 90.—, 1/4 Seite RM. 47.50, 1/8 Seite RM. 25.—, 1/16 Seite RM. 14.—. Bei Wiederholungen Rabatt. Anzeigen-Annahme durch den Verlag

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG
48. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1927 Heft 16

Die Struktur der Oper

Ein Beitrag zur Musikästhetik von HANS JOACHIM FLECHTNER (Stettin)

Die ästhetische Analyse eines so komplizierten Gebildes, wie es die Oper darstellt, muß sich von Anfang an der Schwierigkeiten bewußt werden, denen sie zu begegnen hat. Kaum eine Kunstgattung ist derartig heterogen, wird in so starkem Maße von den verschiedenartigsten Elementen gebildet, wie dieses Lieblings- und Sorgenkind der Kunst. Noch heute streitet man sich über Berechtigung und Bedeutung der Oper wie vor hundert Jahren, ohne theoretisch oder praktisch der Lösung des Problems wesentlich näher gekommen zu sein. Oper, Musikdrama und Gesamtkunstwerk — Begriffe sind es, mit denen sich jeder Aesthetiker wie jeder schaffende Musiker auseinandersetzen muß, jeder noch immer auf seine eigene Art und Weise, noch immer ohne die Hilfe sicher fundierter, „absoluter" Erfahrungen. So muß auch diese Analyse des Begriffes „Oper" von Grund auf, von den Elementen ausgehen, sie muß versuchen, aus den Einzelheiten das Ganze ästhetisch zu erfassen.

Die Elemente der Oper sind, wenn wir die Analyse genetisch fassen wollen: Der vorliegende Text, die Komposition dieses Textes und die Aufführung des fertigen Werkes. Dies sind, unter normalen Umständen, die drei Stationen, die die Entstehung der Oper bezeichnen. Der Text liegt als solcher entweder als spezieller Operntext vor, oder aber der Komponist verwendet als Unterlage ein abgeschlossenes Bühnendrama („Salome!"), das er in engem Rahmen für seine Zwecke zu verändern sucht.

Der zweite, eben erwähnte Fall birgt bereits eine große Schwierigkeit in sich: Das Drama als solches ist mit einer bestimmten Wirkungstendenz — Wirkung durch Wort und Bühnenbild — geschaffen, es verlangt also vom Zuschauer eine ganz spezielle Einstellung, eine spezielle Stärke und Fähigkeit der Phantasie und Illusion. Jeder echte Dramatiker wird sein Werk in dieser Hinsicht genau „berechnen", er wird „zwischen den Zeilen" sagen können, was er zur Ergänzung der Phantasie seines Publikums zumuten darf, er wird die Worte so wählen, daß sie jederzeit neben ihrer momentanen Dialogbedeutung noch viele andere Bedeutungen mitschwingen lassen. Die Charaktere der Personen, ihre Tragödien und ihre Schicksale, vor allem auch ihre innere Entwicklung — Gedanken und Stimmungen—, alles dies wird er oft nur andeuten. Gerade dadurch aber, daß er dies nur andeutet, wird er das Versteckte zu stärkster Wirkung bringen können, denn der Zuschauer verlangt nach der aktiven Betätigung seiner Phantasie, wie ja jeder Kunstgenuß ein Nachschaffen ist und nur diese aktive Betätigung im Nachschaffen den echten ästhetischen Genuß auszulösen vermag. An dieser Stelle aber setzt der Musikdramatiker ein, alle diese Dinge will er aus ihrer mitklingenden Verborgenheit hervorziehen, will sie durch musikalische „Untermalung" an die Oberfläche zerren — denn dies soll ja die Aufgabe der Musik im musikalischen Drama sein: Die Schilderung des Nicht-Gesagten durch die Musik. Aber gerade durch diese Schilderung, durch dieses „Aussprechen" der Feinheiten, die mitschwingend den Obertönen gleich den Klang als solchen erst vollenden, durch diese fast plumpe Deutlichkeit droht der Musiker das ganze Werk ästhetisch zu vernichten. Nun hat allerdings — trotz aller Versuche der „sinfonischen" Dichter — die Musik nicht die Fähigkeit, Gedanken, Handlungen und Zusammenhänge restlos darzustellen. Auch sie kann nur, indem sie Gefühle verwandter Art hervorruft, durch Stimmungen, durch suggestive Formung und Lautmalerei *andeuten* — das plastische Erleben muß auch sie der Eigenarbeit der Phantasie überlassen. Sie ist also keineswegs in der Lage, die von ihr übernommene Rolle auch durchzuführen, sie kann nur an die Stelle der sprachlichen Andeutung die musikalische setzen. Bei der Aufführung des Musikdramas ergibt sich so die Schwierigkeit, daß das Publikum gezwungen wird, gewissermaßen doppelt zu hören: Es muß den Ablauf der Handlung als solchen an Hand des Textes verfolgen und es muß die sonst selbstverständlich mitgegebene Aufnahme des Nichtgesagten gegen die stark aufmerksamkeitsbelastende Umdeutung und Ausdeutung des Musikalischen eintauschen. Praktisch ergibt sich allerdings, da der Musiker, entweder aus sicherem Instinkt oder aus einem ganz natürlichen Gefühl seiner Vorherrschaft, meist die *ganze* Handlung musikalisch illustriert, daß die Aufmerksamkeit sich teilt zwischen der sichtbaren

Handlung auf der Bühne und der hörbaren im Musikalischen. Das Wort schwindet zur Staffage der Musik.

Etwas einfacher liegt der Fall, wenn als Grundlage der Komposition ein spezieller Operntext vorliegt. Jetzt ist das Wort von Anfang an nur im Hinblick auf die musikalische Erfüllung geschaffen, es verlangt jetzt geradezu nach Musik, da allzuvieles ungesagt blieb, so daß die Phantasie des Hörers rein sprachlich nicht genug Hilfen erhält. Die dienende Stellung des Textes leuchtet aber in diesem Falle ein, auch hier hat das Wort als solches nur Nebenbedeutung, das Drama geht völlig auf in der „Oper". (Dass auch ein fertiges Drama Textgrundlage sein *kann*, bildet hier keinen Widerspruch, denn es wird durch die musikalische Ausgestaltung seiner wesentlichen „dramatischen" Momente entkleidet, wird zum Operntext umgebogen. Wir sprachen oben von dem Musikdrama als gleichberechtigtem Zusammengehen zweier Künste.)

Hiermit stehen wir an der Schwelle des eigentlichen Problems der Oper. Auch hier, vor anscheinend so unüberwindlichen Schwierigkeiten, wird uns ein kleiner Umweg am schnellsten zum Ziele bringen.

Die Reproduktion eines Dramas (die Aufführung) ist ein wesentlich anderes Kunstwerk als das ursprüngliche. Die spezielle Auffassung der Schauspieler, des Regisseurs, die plastische Auführung des ideell Gesehenen, die Ablösung des gelesenen Wortes durch das gesprochene u. v. A., sie alle wirken mit bei dieser Umgestaltung des Buchdramas zum Bühnendrama. Was für uns hier aber von besonderer Bedeutung ist, das liegt im Begriff der Auffassung. Die schon erwähnte Eigenschaft der Dramen, oft wesentliche Momente nur anzudeuten, mitschwingen zu lassen, gibt natürlich einer Ausdeutung des Textes den weitesten Spielraum. Der Zuschauer einer Bühnenaufführung wird auf diese Weise also einem bereits vorher einmal eingefühlten Werke gegenüberstehen und so vor die Notwendigkeit gestellt sein, dieses bereits eingefühlte, verarbeitete Werk seinerseits noch einmal einzufühlen. Der psychische Prozeß der Einfühlung bringt es aber mit sich, daß, da er im individuellen Charakter des Einfühlenden verankert ist, die Auffassung dabei eine bedeutende Rolle spielt. Durch die spezielle Art der Auffassung aber ergibt sich wieder die Aenderung, die das Werk bei diesem Akte erfahren muß.

Für unser Problem folgt an dieser Stelle eine bedeutungsvolle Parallele. Das Schaffen des Schauspielers und das Schaffen des Komponisten sind ästhetisch äquivalent, beide gleichen sich in ihrer Stellung dem Dichtwerke gegenüber, beide nehmen im Akte der genießenden Reproduktion das Werk in sich auf, verarbeiten es und schmelzen im eigenen schöpferischen Akt das Erlebnis um zur eigenen Schöpfung, die in anderer Materie geformt und auf eine andere ästhetische Ebene projiziert wird: Beim Schauspieler ins Mimische — beim Musiker ins Musikalische. Die Komposition eines Textes ist also eine Reproduktion dieses Werkes.

Der Leser eines Dichtwerkes nimmt das Werk selbst auf, der Leser der Opernpartitur, die dieses Drama zur Textgrundlage hat, nimmt (analog dem *Zuschauer* der Dramenaufführung) das bereits durch einmalige Einfühlung veränderte Werk auf. Der Zuhörer der Opernaufführung aber erlebt ein Werk, das bereits durch zweimalige Einfühlung filtriert ist. Wesentlich an dieser Skala ist aber nicht die Veränderung, die das Werk im Laufe der Entwicklung erleidet, sondern das Gemeinsame dieser Kette, das hinter allen Erscheinungsformen beharrt.

An dieser Stelle zeigt sich auch das Unterscheidungsmerkmal der oben erwähnten parallelen Kunstgattungen: Die Reproduktion des Dramas durch den Schauspieler verändert das Werk nicht in seinem Kern, die durch den Musiker aber schafft ein zweites Werk, das, in sich ästhetisch heterogen, neben dem ersten steht, es überwuchert und beherrscht. Zum besseren Verständnis ist eine kurze allgemeine Grundlegung notwendig:

An jedem Kunstwerk können wir die zwei wesentlichen Teile unterscheiden:

I. Das eigentliche Werk, von ideeller Wirklichkeit — den ästhetischen Gegenstand.

II. Die Manifestierung dieses ästhetischen Gegenstandes in der realen Wirklichkeit — das „vorliegende" Werk: Die Statue, das Bild, — das Buch und die Partitur bzw. die Aufführung.

Der ästhetische Gegenstand ist nun das Einmalige Unveränderliche, das „hinter" allen Manifestierungen bleibend verharrt. Jede Erscheinungsform, in der ein Kunstwerk vor den Kunstgenießer tritt, ist eine Manifestierung dieses ästhetischen Gegenstandes ins Reale, da eine andere Möglichkeit der Wirkung auf den Genießer nicht möglich ist. Selbst die Niederschrift des Werkes durch den Schöpfer muß ästhetisch bereits als Manifestierung des ästhetischen Gegenstandes angesehen werden, als Manifestierung, die sich *prinzipiell* in die Reihe der anderen Manifestierungen gleichbedeutend eingliedert.

Mit dieser Erkenntnis rühren wir an den Kern des Problems. Der Dichter des Dramas ist *Urschöpfer* des ästhetischen Gegenstandes — *Nachschöpfer* aber der primären Manifestierung dieses Gegenstandes (des Kunstwerks im naiven Sinne). Der Komponist

ist *zugleich* Urschöpfer *und* Nachschöpfer bei der Erschaffung des ästhetischen Gegenstandes (Komposition) und nochmals Nachschöpfer bei der Manifestierung (Partitur).

2.

Das allgemeine Kunstwerk „Oper" besteht systematisch, wie wir sahen, in drei Erscheinungsformen: als ästhetischer Gegenstand, als Manifestierung und als sekundär reproduktive Manifestierung. Die Analyse wird sich zuerst dem Kern, dem ästhetischen Gegenstande zuwenden müssen.

Wir definieren den ästhetischen Gegenstand als das Bleibende, ewig Beharrende hinter den wechselnden Erscheinungsformen. Ob ein Drama gedruckt, oder gelesen, in welcher Sprache es auch sei, ob aufgeführt oder nur in der Erinnerung vorgestellt, hinter allen diesen Formen steht ein Etwas, eben der ästhetische Gegenstand, der alle Erscheinungsformen erst zu „Formen von Etwas" macht. So ist der ästhetische Gegenstand auch nicht etwa das Vorstellungsbild, das wir von einem Kunstwerke haben, denn das „Sein" dieser Vorstellung ist nicht ideell sondern psychisch — und als solches in jedem individuellen Bewußtsein anders.

Der „Begriff" des ästhetischen Gegenstandes ‚Oper' ist seiner Struktur nach homogen, er ist die theoretisch vollkommene Lösung des Wagnerschen Gesamtkunstwerkes. Dies ist seine — für uns hier — wesentlichste Eigenschaft. Das Herabsteigen vom Begriff zum einmaligen, individuellen ästhetischen Gegenstand selbst kann natürlich an dieser Homogenität nichts ändern. — In dem Augenblick, in dem der ästhetische Gegenstand vorgestellt und im Vorstellen erlebt wird, gewinnt er einmalige Form, das ideelle Sein gerinnt zum psychischen. Dieser Vorstellungskomplex „Oper" ist aber in seinem Wesen nach auch homogen. Musik, Sprache, Handlung und Szenenbilder — in der Vorstellung sind sie eine Einheit, sind sie ein Ganzes, da alle im gleichen Medium auf das Empfangsbewußtsein in gleicher Weise wirken. Ein Problem der Heterogenität kann also erst bei den Manifestierungen des Werkes entstehen. Dichtung und Musik unterscheiden sich von den bildenden Künsten dadurch, daß bei diesen Manifestierung und Fixierung (Manifestierung für die Dauer) in demselben Akte verbunden sind, während jene auch ohne Fixierung manifestiert werden können. (Aufführung, Rezitation usw.) Die Opernpartitur ist also eine fixierte Manifestierung, die aber in sich noch völlig homogen ist, da sie nur Symbol, Abbild ist jenes homogenen Vorstellungsgebildes.

So ist also die Aufführung der Oper der Punkt, an dem sich das Problem der heterogenen Struktur erhebt. Hier tritt jeder der Teile aus dem Ganzen heraus, wird durch physikalische und physiologische Momente in eine Selbständigkeit gedrängt, die die „Einheit in der Mannigfaltigkeit" vernichten muß.

Wir müssen uns daran gewöhnen, die „Bühnenwerke" nicht einseitig aus der Bühnenperspektive zu beurteilen. Das reine Werk, relativ vollkommenster Ausdruck des ästhetischen Gegenstandes, ist nur die primäre Manifestierung — in unserem Falle die Partitur. Die Oper als Kunstwerk, als Gesamtkunstwerk in einem übertragenen Sinne ist Kunstwerk höchster Vollendung — und ist in dieser Vollendung auch vorhanden. Wer sie *so* genießen will, der genieße sie selbst in der Partitur, aber nicht in der heterogenen sekundären Manifestierung, der Aufführung. Reinster Kunstgenuß kann eben doch nur immer aus dem unmittelbaren Erfassen des Werkes durch die eigene Phantasie erwachsen, jede Vermittlung, die diese Phantasietätigkeit in sich vorwegnimmt und als bereits geschehen mitreproduziert, muß das Werk als solches dem Kunstgenießer entfernen.

Johann Pezels Arien 1672

Von Dr. HERBERT BIEHLE (Berlin)

Die Bedeutung Johann Pezels, der wohl als die Spitze des Stadtpfeifertums seiner Zeit bezeichnet werden kann, hat erst in jüngster Zeit die Musikwissenschaft ins rechte Licht gesetzt, wozu namentlich Aktenforschungen an seinen Hauptwirkungsstätten Leipzig und Bautzen und die praktische Wiederbelebung seiner Werke beigetragen haben. Schon 1668 zeichnete er sich in Leipzig als vorzüglicher Clarinbläser aus, bewarb sich als dortiger Stadtpfeifer 1675 und 1679 um den Dresdener Stadtmusikantenposten und wurde 1681 Stadtmusicus von Bautzen, wo er bis zu seinem Tode 1694 das Musikleben außerordentlich förderte. Von seinen in den Jahren 1669—1686 erschienenen Instrumentalkompositionen ragt besonders die „Musicalische Arbeit zum Abblasen um 10 Uhr in Leipzig" (1670) hervor. Diese sog. „Turmsonaten" bilden 40 anmutige Stücke für zwei Cornetti, zwei Tromboni und Basso trombone. Erweist es sich als durchaus lohnend, auf diese alten Instrumentalwerke heute

wieder zurückzugreifen, so verdient Pezels vokales Schaffen sicher ebenso Beachtung.

Aus der Sammlung „Ueberflüssige Gedanken der grünenden Jugend“, die der spätere Schulrektor Christian Weise (geb. in Zittau) als 26jähriger Student in Leipzig 1668 herausgegeben hatte, stammen die Texte zu Pezels Werk

„Schöne / lustige und anmuthige
Neue *ARIEN*
Ueber die Ueberflüssigen Gedancken /

Von einer *Vocal*-Stimme / benebenst ihren Ritornellen, auff zwey *Violinen*, zwey *Violen* und einem *Fagot* oder *Violon* samt dem *Basso Continuo*, zu singen und zu spielen. LEIPZIG / Auf Kosten Johann Heinrich Ellingers / Buchhändl. Druckts Johann Bauer / Im Jahr Christi *MDCLXXII*.“

Diesen 24 vertonten Liebesgedichten — von dem Buchhändler Ellinger zwei Leipziger Kaufleuten gewidmet — schickt Pezel folgende Vorrede voraus:

„Ehrenveste, Vorachtbare und Fürnehme / Insonders Großgünstige / vielgeehrte Herren / und Große Gönner:

DASS die Music eine schöne / herrliche / vortreffliche / edle Gabe GOttes sey / solches ist nicht allein zur Gnüge bekandt / sondern es giebt es auch noch jederzeit dessen liebliche / anmuthige / und durch Marck und Bein dringende Harmoni sattsam zu verstehen: ist danenhero unnöthig / daß wann ich itzo mit weitläufftigen und vielen unnützen Worten die Vortrefflichkeit / Tugend und Wirckung der so edlen und von GOtt selbst dem menschlichen Geschlechte (so vieler Sorge und Arbeit unterworffen) zur gebührlichen Ergetzlichkeit gegebenen Kunst der Music erzehlen und beschreiben wolte: würde mich also nicht allein eines großen und schweren Dinges *temerè* unternehmen; sondern auch das Ansehen haben / als wolte ich der Sonnen / die ohne dem helle genung scheinet / einen Glantz geben / und ihren Schein helffen vermehren wollen: zumahln ihnen solches alles / wie obgedacht / besser bekandt und bewust ist / als ich weder mit Worten ausreden / noch mit meiner geringen Feder beschreiben kan. Denn wer wolte sagen / daß einer solte zu finden seyn / der diese wolgezierte Kunst nicht hoch *aestimiren*, sehr loben und preisen / ja auch zu Zeiten nach schweren Verrichtungen jeden Standes sich nicht selbst / *horis succivis*, damit erfrischen und ergetzen solte? Wann dann meine Großg. vielgeehrte Herren mir vor andere höchst gerühmet und *recommendiret* worden / als welche an dergleichen Deutschen Poetischen *Inventionen*, und zuvoraus der löblichen Music / eine sonderbare Beliebung hätten: Als habe ich mich dannenhero erkühnen / und dieses erste in der Music verlegte Wercklein / nebst Wundschung / das es Ihnen zur Lust und *recreation* dienen und beliebigen seyn möchte / *dediciren* und zuschreiben sollen / mit freundlicher Bitte / solches im besten zu vermercken / und diese meine große Kühnheit nicht *sinistrè interpretiren* / sondern verhoffe / Sie werden diese wohlgemeynte Zuschrifft für gut auff- und annehmen / und meine Großen geneigten Freunde und Gönner jederzeit seyn und verbleiben. Im Gegentheil so bin ich denenselben auch zu allen möglichsten Diensten wiederum verbunden und *obligat*, und befehle Sie hiermit sämtlichen in den Gnaden-Schutz des Allerhöchsten / als dem Stifter und Vertreter der Musen-Schaar.

Gegeben in Leipziger *Jubilate*-Meß / *Anno* 1672.“

Dieses Vorwort erscheint in der heutigen Zeit gewiß marktschreierisch, aber es war damals durchaus gebräuchlich, daß der Komponist seinem Werke eine Vorrede vorausschickte, in welcher er seine Ansichten entwickelte. Und Pezel, der ja mit guter Bildung ausgestattet war, hielt sehr darauf, seinen zuweilen auch lateinisch abgefaßten Vorworten behagliche Breite und gelehrte Form zu geben.

Noch eigenartiger wirkt das Verzeichnis der 24 Dichtungen:

„Vberflüssiger Gedancken Erstes Dutzent

1. Thränen der Jungferschafft.
2. Die verliebte Jägerey.
3. Die unterschiedlichen Liebhaber.
4. Der lustige Spaß-Galan.
5. Die subtile Liebe.
6. An einen verliebten, / aber doch sehr hoffärtigen Lieder-Dichter.
7. Polnischer Tanz.
8. Das umgekehrte Karten-Spiel.
9. Poeten müssen verliebt seyn.
10. Das schlaffende Glücke.
11. Hanss in allen Gassen.
12. Als das Jahr 1663. zu Ende ging.

Vberflüssiger Gedancken Anderes Dutzent

1. An seine Marilis, als er mit ihr zürnen mußte.
2. An eben dieselbe / als er ihrer Gunst versichert ward.
3. An Dorindgen / als er derselben bey später Herbst-Zeit ein Sträußgen / vor Vergiß mein nicht / übergab.
4. An seine Marilis, als sie sauer sehen wolte.
5. Der getreue Haußknecht.
6. Der abgesetzte Haußknecht.
7. Als sich Lisilis nicht wolte küssen lassen.
8. Als er sich unter frembdes Frauenzimmer machen solte.

9. Dorindgen muß sich einer Zauberey beschuldigen lassen.
10. An die unvergleichliche Margaris.
11. An eben dieselbige / als sie ihren Namens-Tag begieng.
12. Als er vor betrübter Liebes-Grillen nicht schlafen kunte."

Diese Titel lassen erkennen, daß wir es mit einer sehr schwülstigen und ungenießbaren Poesie zu tun haben, die z. T. der Jugendlichkeit des Dichters zuzuschreiben ist. Später genoß Weise als Zittauer Schulrektor durch seine weitverbreiteten Schuldramen einen großen Ruf.

Hermann Kretzschmar, der in seiner „Geschichte des deutschen Liedes" auf diese Arien hinweist, hat bei seiner Beurteilung die Dichtung verworfen und dabei übersehen, daß die Musik noch heute volle Daseinsberechtigung hat, sobald die Texte neuzeitliches Gewand erhalten. Dieses Verfahren ist längst bei musikalischen Werken aus jener Zeit bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts als notwendig erkannt worden. Für die diesem Aufsatz beigegebene Arie „Die verliebte Jägerey" hat die Aufgabe einer Neugestaltung des Textes Sonja Domschke übernommen. Dabei sind die früheren 8 Strophen zu 3 neuen Strophen zusammengezogen worden.

Unserer heutigen Terminologie nach würden wir die Arien als einfache Strophenlieder mit volkstümlichem Einschlag bezeichnen. Das Wesentliche an ihnen ist die für uns eigenartige Mitwirkung von 2 Violinen, 2 Violen und einem Fagott (oder Cello) im Ritornell, das vor jeder Strophe gespielt wurde, während der Basso Continuo, zumeist auf dem Klavier ausgeführt, die Begleitung der Singstimme bildete. Es handelt sich also im Gegensatz zu dem seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit Klavier oder in neuerer Zeit mit Orchester begleiteten Sologesang um das namentlich im 17. Jahrhundert übliche, dann aber seltener gewordene Kammerlied, das übrigens neuerdings von modernen Komponisten wieder gepflegt wird.

Für die vorliegende Neubearbeitung wurden nach den Stimmen der Preuß. Staatsbibliothek die Instrumente im Ritornell zu einem leicht spielbaren Klaviersatz vereinigt und der Basso Continuo ausgesetzt [1]. Möchte dieses bescheidene Beispiel die Erinnerung an die Blütezeit sächsischer Musikgeschichte wachrufen und die Pflege vergessener Hausmusik wiederbeleben!

[1] Entsprechend der alten improvisatorischen Praxis wurde von der Beigabe moderner Vortragszeichen abgesehen.

Johann Pezel: „Die verliebte Jägerey" ⟨1672⟩

Bearbeitet von Herbert Biehle

Ritornell

Arie

1. Die Lie - be glei - chet ei - ner Jagd, wo
2. Wie stolz und keck und ziel - be - wußt tritt
3. Doch Freun - de, auf, und Weid-manns-heil zur

1. sich die gan - ze Welt — in das Ge-
2. man - cher auf den Plan, — fängt er zu
3. fro - hen lust' - gen Jagd! — Nur der ge-

1. jä - ge stellt, wo Ei - tel - keit und
2. ja - gen an. Und wenn er auch den
3. winnt, der wagt! Es kläfft der Spür - hund

1. Heu - che - lei die Net - ze we - ben
2. Hir - schen hetzt, wird er noch glück - lich
3. Un - ge - duld, und der ist ü - bel

1. fein, das ed - le Wild zu
2. sein, bringt er ein ärm - lich
3. dran, der ja - gen und nicht

1. fan - - gen drein, das ed - le
2. Füchs - - lein heim, bringt er ein
3. fan - - gen kann, der ja - gen

1. Wild zu fan - - gen drein.
2. ärm - lich Füchs - - lein heim.
3. und nicht fan - - gen kann.

Wiederholung des Ritornells

Beethoven und Goethe / Von Bertha Witt

(Schluß)

Im Juli 1812 sollte dann endlich die persönliche Annäherung vor sich gehen. Beethoven war am 5. und Goethe am 14. in Teplitz eingetroffen. Anscheinend ist es Goethe, der als erster einen Besuch macht; am 19. Juli führte er Beethovens Namen unter den Visiten auf; gleichzeitig berichtet er an seine Frau: „Zusammengeraffter, energischer, inniger habe ich noch keinen Künstler gesehen. Ich begreife recht gut, wie der gegen die Welt wunderlich stehen muß.“ Beethoven bleibt bis zum 27. Juli in Teplitz, um dann nach Karlsbad zu gehen, und während dieser Zeit war er, wie er auch selbst schreibt, mit Goethe viel zusammen. Nach Goethes Tagebüchern machen sie am 20. Juli eine Spazierfahrt nach Bilin, am 21. und 23. ist Goethe abends bei Beethoven, der 21. ist vermutlich der denkwürdige Tag, da Beethoven vorspielt, denn Goethe notiert: „er spielt köstlich“. Hier freilich zeigt sich auch, daß die innere Annäherung, an der Beethoven so viel lag, nicht zustande kommen konnte und daß die bei beiden so grundverschiedenen Charaktere und Lebensauffassungen ebenso trennend zwischen ihnen standen, wie das Verhältnis beider zur Musik. Goethe war durch den Vortrag nicht hingerissen, sondern gerührt, er hatte Tränen in den Augen, und einen Beethoven, der das Wort prägte: „Dem Manne muß die Musik Feuer aus dem Geiste

schlagen" und der an Bettina schrieb: „Künstler sind feurig, sie weinen nicht", berührte das äußerst befremdend; wo er höchste Uebereinstimmung gesucht, fühlte er sich nicht verstanden. Bettina berichtet später an Pückler-Muskau, daß Beethoven sich dabei seiner einstigen Aufnahme bei den ebenfalls in Tränen aufgelösten Berlinern erinnert und gegen Goethe geäußert hätte: „O Herr, das habe ich von Ihnen nicht erwartet . . .; wenn mir eure Dichtungen durchs Hirn gingen, so hat es Musik abgesetzt und ich war stolz genug, mich auf gleiche Höhe schwingen zu wollen wie ihr . . . Ihr müßt doch selber wissen, wie wohl es tut, von tüchtigen Händen beklatscht zu sein; wenn ihr mich nicht anerkennen und als euresgleichen abschätzen wollt, wer soll es dann tun, von welchem Bettelpack soll ich mich dann verstehen lassen?" So trieb er Goethe in die Enge, der im nächsten Augenblick gar nicht verstand, wie er es gut machen sollte, denn er fühlte wohl, daß Beethoven recht hätte."

Eine ganz zuverlässige Quelle ist nun freilich Bettina nicht, und es ist schwer zu sagen, ob die Vorgänge sich wirklich so zugetragen haben, wie sie berichtet. Des weiteren weiß sie von einer Begegnung zu melden, die Beethoven und Goethe mit dem in Teplitz weilenden Wiener Hof hatten und bei der Beethoven ein recht burschikoses Wesen zur Schau getragen haben soll. Der hierüber von ihr mitgeteilte Beethoven-Brief ist in seiner Echtheit angezweifelt worden, indessen wird er nicht ganz und gar erdacht sein, wenn sich auch die geschilderte Begebenheit in etwas milderer Form zugetragen haben wird. Daß sie tatsächlich geschah, darf man daraus schließen, daß Beethoven damals in einem Brief an Breitkopf & Härtel bemerkt, daß Goethe der Hofluft ergeben sei. „Könige und Fürsten können wohl Professoren machen und Geheimräte", lautet jener Brief, „und Titel und Ordensbänder umhängen, aber große Menschen können sie nicht machen; Geister, die über das Weltgeschmeiß hervorragen, das müssen sie wohl bleiben lassen zu machen, und damit muß man sie in Respekt haben, — wenn so zwei zusammenkommen wie ich und der Goethe, da müssen diese Herren merken, was bei unser einem als groß gelten kann. Wir begegneten gestern auf dem Heimweg der ganzen Kaiserlichen Familie, wir sahen sie von weitem kommen und der Goethe machte sich von meinem Arm los, um sich an die Seite zu stellen, ich mochte sagen, was ich wollte, ich konnte ihn keinen Schritt weiterbringen, ich drückte meinen Hut auf den Kopf und knöpfte meinen Ueberrock zu und ging mit untergeschlagenen Armen mitten durch den dicksten Haufen, — ich sah zu meinem wahren Spaß die Prozession an Goethe vorbeidefilieren — er stand mit abgezogenem Hut tief gebückt an der Seite . . ." Dann, wohl auf das Zerwürfnis Goethes mit Bettina, das Christiane veranlaßt hatte, hinweisend, fährt Beethoven fort: „. . . dann habe ich ihm den Kopf gewaschen, habe ihm alle seine Sünden vorgeworfen, am meisten die gegen Sie, liebste Freundin . . ."; und: „. . . dem Goethe habe ich meine Meinung gesagt, wie der Beifall auf unser einen wirkt, und daß man von seinesgleichen mit dem Verstande gehört sein will, Rührung paßt nur für Frauenzimmer."

Nach allem scheint damals besonders Beethoven über Goethe lebhaft enttäuscht gewesen zu sein; gerade auf den Gebieten, die für Beethoven die wesentlichsten waren — Musik, Selbstbewußtheit des freien, schöpferischen Geistes —, berühren sie sich nicht. Beethoven, der sich dem Dichter fast mit demütigen Empfindungen genähert, fühlt sich ihm plötzlich überlegen, da ihm des Dichters kleine menschliche Eigenheiten bewußt werden, wo er Größe gesucht hatte, — so wenigstens ist der Eindruck nach den Bettina-Briefen. Später hat Beethoven über diese Begegnung wieder anders gedacht und seine Verehrung für Goethe nahm wieder ihre vorigen Formen an; zehn Jahre später z. B. erzählt er Rochlitz über sein Zusammensein mit dem Dichter: „Ich war damals noch nicht so taub, aber schwer hörte ich schon. Was hat der große Mann da für Geduld mit mir gehabt! Was hat er an mir getan! Wie glücklich hat er mich damals gemacht! Totschlagen hätte ich mich für ihn lassen, und zehnmal. Seit dem Karlsbader Sommer lese ich Goethe alle Tage, wenn ich überhaupt lese. Goethe, der lebt, und wir alle sollten mit ihm leben." Der Enttäuschung, die er an Goethe erlebt hatte, gedachte er also nicht mehr.

Aber auch auf Goethe, und wohl namentlich infolge Beethovens Gebahren, wirkte die Begegnung nicht günstig; der elegante Hofmann fühlte sich doch, ohne jenem das Verständnis zu versagen, nicht sonderlich angezogen von Beethovens Art, die der seinen innerlich wie äußerlich widersprach. „Sein Talent hat mich in Erstaunen gesetzt," schrieb er an Zelter, „allein er ist leider eine ganz ungebändigte Persönlichkeit, die zwar gar nicht unrecht hat, wenn sie die Welt detestabel findet, aber sie freilich dadurch weder für sich noch für andere genußreicher macht. Sehr zu entschuldigen ist er hingegen und sehr zu bedauern, da ihn sein Gehör verläßt, das vielleicht dem musikalischen Teil seines Wesens weniger als dem geselligen schadet. Er, der ohnehin lakonischer Natur ist, wird es nun doppelt durch diesen Mangel." Goethes musikalisches Verständnis schweigt, — mit dem Musiker Beethoven weiß er nichts anzufangen,

fühlt sich nur „in Erstaunen gesetzt". Und Freund Zelter ebnet ihm natürlich nicht den Weg zur Kunst Beethovens, wenn er ihm antwortet: „Auch ich bewundere ihn mit Schrecken. Seine eigenen Werke scheinen ihm heimliches Grauen zu verursachen ... Mir scheinen seine Werke wie Kinder, deren Vater ein Weib oder deren Mutter ein Mann wäre. Das letzte ... (Christus am Oelberg) kommt mir vor wie eine Unkeuschheit, deren Grund und Ziel ewiger Tod ist."

Goethes mangelndes Musikverständnis, das zumindest dem musikalischen Fortschritt hilflos gegenüberstand, war natürlich der Hauptgrund, daß ihm die Größe der Erscheinung Beethovens verschlossen blieb; so trennten sie sich, wenn auch keineswegs in Zerwürfnis, wie vielfach angenommen wird, doch wie zufällige Bekannte, die sich im Innern fremd geblieben waren. Der Versuch einer abermaligen Annäherung wird einstweilen von keiner Seite mehr, von Goethe überhaupt nicht wieder gemacht, wenn ihm auch wohl jene Begegnung und namentlich Beethovens Spiel wie ein großes Erlebnis in Erinnerung bleibt; wenigstens bemerkt 1820 ein Besucher Beethovens, der von Weimar kam: „Goethe soll sich über Ihr Spiel erklärt haben, daß er erst durch Sie gehört habe, was man auf dem Klavier machen könne." Offenbar hat der Klavierspieler Beethoven, wie das anfangs ja überhaupt allgemein der Fall war, auf Goethe einen ganz anderen Eindruck gemacht als der Komponist.

Auch Beethoven, obwohl er, wie er sagt, Goethe hinfort täglich las, ließ lange Jahre vergehen, ehe er sich an Goethe wieder herangetraut. Vielleicht hofft er, daß eine weitere Annäherung von Goethe ausgehen möge, vielleicht auch fühlt er ganz richtig heraus, daß jeder Versuch zwecklos sein muß. Ein gewisser Müller aus Bremen, der 1820 bei Beethoven war, berichtet, daß Beethoven damals daran gedacht habe, wegen der Beurteilung eines Gedichtes über Musik an Goethe heranzutreten, es aber dann unterlassen habe. „... der gute alte Dichter ist oft gar zu bequem," äußerte er gegen Müller; „um von einer etwas lästigen Sache abzukommen, hat er sich gewisse Formeln angewöhnt, er lobt alles und läßt sich nicht aufs Einzelne ein. Er ist auch zu wenig Musikkenner, um Urteile berichtigen zu können. ..." Beethoven war sich also darüber klar, daß er, und auch warum er bei Goethe nicht auf das ihm einst so erwünscht gewesene Verständnis rechnen konnte. Eine gewisse Verbundenheit gegen den Dichter empfindet er aber immer noch; 1822 widmet er „dem unsterblichen Goethe" die Komposition „Meeresstille und glückliche Fahrt", und im nächsten Jahr bittet er, nach wie vor eine gewisse freundschaftliche Beziehung voraussetzend, Goethe um Vermittlung beim Weimarer Hof zur Subskription auf die Große Messe. Auch dieser Brief ist in seiner demütigen Verehrung und Bewunderung ein fast rührendes Dokument.

„Immer noch wie von meinen Jünglingsjahren an lebend in ihren unsterblichen nie veraltenden Werken; und die glücklichen in ihrer Nähe verlebten Stunden nie vergessend, tritt doch der Fall ein, daß auch ich mich einmal in ihr Gedächtnis zurückrufen muß — ich hoffe, sie werden die Zueignung ... Meeresstille und glückliche Fahrt ... erhalten haben, ... wie lieb würde es mir sein zu wissen, ob ich passend meine Harmonie mit der ihrigen verbunden, auch Belehrung, welche gleichsam als Wahrheit zu betrachten, würde mir äußerst willkommen sein... Es dürften bald vielleicht mehrere ihrer immer einzig bleibenden Gedichte in Töne gebracht von mir erscheinen — wie hoch würde ich eine allgemeine Anmerkung überhaupt über das Komponieren oder in Musik setzen ihrer Gedichte achten! — Nun eine Bitte an E. Exz. ich habe eine große Messe geschrieben, welche ich aber noch nicht herausgeben will, sondern nur bestimmt ist, an die vorzüglichsten Höfe gelangen zu machen, das Honorar beträgt 50 #, ich habe mich in dieser Absicht an die Großherzogl. Weimar. Gesandtschaft gewendet, welche das Gesuch an Sr. Durchlaucht auch angenommen und versprochen hat, es an selbe gelangen zu machen... Meine Bitte besteht darin, daß E. E. Sr. Großherzogl. Durchl. hierauf aufmerksam machen möchten, damit Höchstdieselben auch hierauf subscribierten ... ich habe so vieles geschrieben, erschrieben aber fast garnichts, nun aber bin ich nicht mehr allein, schon über 6 Jahre bin ich Vater eines Knaben meines verstorbenen Bruders ... und so sehr ich sonst bloß nur nach oben gedacht, so müssen doch jetzt meine Blicke auch sich nach unten erstrecken ... E. E. dürfen aber nicht denken, daß ich wegen der jetzt gebetenen Verwendung für mich ihnen Meeresstille gewidmet hätte, das geschah schon im Mai 1822, und die Messe auf diese Weise bekannt zu machen, daran war noch nicht gedacht. — die Verehrung, Liebe und Hochachtung, welche ich für den einzigen Unsterblichen Goethe von meinen Jünglingsjahren an schon hatte, ist immer mir geblieben, so was läßt sich nicht wohl in Worte fassen, besonders von einem solchen Stümper wie ich, der nur immer gedacht hat, die Töne sich zu eigen zu machen, allein ein eigenes Gefühl treibt mich immer, ihnen so viel zu sagen, indem ich in ihren Schriften lebe. — Ich weiß Sie werden nicht ermangeln, einem Künstler, der nur zu sehr fühlt, wie weit der bloße Erwerb von ihr

entfernt, einmal sich für ihn zu verwenden, wo Not ihn zwingt, auch wegen anderer für andere zu walten und zu wirken — das gute ist uns allzeit deutlich und so weiß ich, daß E. E. meine Bitte nicht abschlagen werden — Einige Worte von Ihnen an mich würden Glückseligkeit über mich verbreiten. — E. E. mit der innigsten unbegrenzten Hochachtung verharrender Beethoven."

Auf diesen Brief gab Goethe keine Antwort, auch erfolgte keine Subskription Weimars auf die angebotene Messe. So war es lange ungewiß, ob er den Brief überhaupt erhalten hatte, doch fand er sich später in seinem Nachlaß. Was ihn bewog, nicht zu antworten, — ob es die überschwengliche Form, ob es Gleichgültigkeit gegen den Tonkünstler, oder wieder nur mangelndes Verständnis für seine Kunst war, ist schwer zu sagen. Nicht anders verfuhr ja Goethe auch mit Schubert, als dieser ihm seine Goethe-Lieder schickte. Beethoven blieb indessen auch trotz dieser Enttäuschung dem Dichter treu; noch kurz vor seinem Tode erkundigt er sich bei Hiller, der eben bei Goethe gewesen war, mit außerordentlicher Teilnahme nach des Dichters Befinden. Hernach schrieb Goethe über die kirchliche Totenfeier für Beethoven einen Bericht, — das einzige Mal, daß er den Meister der Töne überhaupt offiziell erwähnt hat.

Erst spätere Jahre sollten ihn Beethoven doch noch um einiges höher würdigen lassen, wenigstens doch sollte ihm eine ferne Ahnung seiner Größe noch aufdämmern. 1830 ist der junge Mendelssohn bei ihm und Goethe legt ihm Beethovens Handschrift des Liedes „Wonne der Wehmut" zum Spielen vor. Mendelssohn scheint dann weiter auf Beethoven eingegangen zu sein, nicht aber eigentlich zum Gefallen des Dichters, denn er berichtet: „an Beethoven wollte er nicht gern heran". Indessen bringt Mendelssohn doch den ersten Satz der c moll- (fünften) Sinfonie auf dem Klavier zum Vortrag. Goethe hört aufmerksam zu, äußert aber dann: „das ist sehr groß, ganz toll, man möchte sich fürchten, das Haus fiele ein, und wenn das nun alle die Menschen zusammen spielen!" — Viel weiß er also auch hier mit Beethovens Kunst nicht anzufangen; dagegen äußert er aber einmal gegen Marianne v. Willemer: „Beethoven hat, wie selten der Komponist den Dichter ganz versteht und durchdringt, darin ein Wunder getan und es war ein glücklicher Einfall, die Musik zu Egmont durch Zwischenreden dergestalt zu exponieren, daß sie als Oratorium aufgeführt werden kann . . ." Es ist jedoch das einzige Mal, wo Goethe wirkliches Verständnis für die Kunst Beethovens empfand. Im ganzen hat er ihn nicht begriffen, und das ist bei Goethes Stellung zur Musik auch kaum verwunderlich. So sind sich diese beiden großen Geister innerlich fremd vorübergegangen, trotz des rührenden Bestrebens des Tonkünstlers, eine Uebereinstimmung herzustellen. Daß es nicht gelang, lag aber zum Teil auch an der Eigenartigkeit der Erscheinung Beethovens, die Goethe schon auf Grund ihrer grundverschiedenen gesellschaftlichen Anschauungen fremd bleiben mußte.

Ponchielli-Anekdoten

Der jetzt ziemlich aus der Mode gekommene italienische Opernkomponist Amilcare *Ponchielli* (1834—1886), der Schöpfer der „Savoyardin" und der „Gioconda", gehörte zur Gilde der „zerstreuten Musiker". Das heißt vielmehr: Wahrscheinlich sind die sogenannten Normalmusiker die Zerstreuten und jene, die ihre Aufmerksamkeit ungeteilt dem Reich der Töne zuwandten, die eigentlich aufmerksam allein der Sache Hingegebenen. Einerlei! — Ponchielli, der als einfacher Organist und Dirigent der städtischen Kapelle in Cremona begann, war aufs Stundengeben angewiesen. Wie oft er Stunden und Schüler vergaß, entzieht sich der Berechnung. Einmal fanden ihn vornehme Schülerinnen in lebhafter Unterhaltung bei der Portiersfrau. Es war ihm entfallen, die Treppe hinaufzusteigen. — Schon zu Ansehen und Würden gelangt, begegnete er einst in Mailand seinem früheren Vorgesetzten, dem Bürgermeister von Cremona. „Ach, Herr Bürgermeister, gut, daß ich Sie treffe, könnte ich ein paar Tage Urlaub haben, ich bin sehr beschäftigt!" Er hatte vergessen, daß er längst nicht mehr in Cremona angestellt war. — Ein andermal, von einer Dame angesprochen, erkundigte sich Ponchielli lebhaft nach dem Befinden ihrer Eltern, trug ihr herzliche Grüße auf — um damit zu enden, sie nach ihrem Namen zu fragen. — Als er eines Abends mit mehreren Freunden den heimischen Penaten zustrebte, sang er auf offener Straße eine tragische Opernszene vor. Schutzleute forderten ihn auf, die Ruhe nicht zu stören. Ponchielli, ganz im Banne der Situation, in welcher der beleidigte Gatte den Liebhaber der Frau entlarvt, sang ihnen mit Aufbietung aller Kräfte entgegen: „Verhaftet *ihn*, er mordete mein Glück" — und wies auf einen der Freunde. — Auf einer Kunstreise in Rußland begriffen, erhielt er von Bewunderern einen kostbaren Pelzmantel zum Schutze vor der russischen Kälte. Ponchielli legte ihn in den Koffer und fand ihn erst in Mailand wieder. — Einladungen vergaß er regelmäßig, ebenso häufig aber erschien er in fremden Häusern mit dem Bemerken, daß er zu Tische geladen sei. Hut und Krawatte schienen sich bei ihm nicht wohl zu fühlen, sie nahmen aus allen möglichen Gründen Reißaus, und der unglückliche Musiker wußte fast nie, wo sie geblieben waren. Daß er in der Zerstreutheit im Café stets andern die Tasse austrank, mochte noch hingehen, aber er steckte auch, ohne mit der Wimper zu zucken, das Geld ein, das der Kellner zurückbrachte. Natürlich kannte jedermann diese Gewohnheiten und verübelte sie ihm nicht: zahlte er doch meist die Kosten seiner Zerstreutheit mit dem Vergnügen oder der Schadenfreude der anderen. So legte man ihm beim Billardspielen ein Stück Zucker hin, mit dem er dann regelmäßig

das Queue einrieb. — Einmal wäre es fast zu schlimmem Ausgang gekommen. Als Ponchielli seine Oper „Roderich, König der Goten" schrieb, gelangte er eines Abends, ganz in Gedanken versunken, auf die Mailänder Wallgräben. Des Weges nicht achtend, kam er an den Rand des Grabens und fiel ins Wasser. Herbeigeeilte Zollwächter befreiten ihn aus der peinlichen Lage und verhafteten ihn. Anderen Tages veröffentlichten die Blätter, Ponchielli sei im Zustande völliger Trunkenheit in den Graben gestürzt. Ein Freund des Meisters beeilte sich, diese Nachricht dahin zu berichtigen, daß Ponchielli schwer erkrankt ins Hospital überführt worden sei und man die schlimmsten Befürchtungen hege. Darüber geriet der zerstreute Komponist wiederum in große Aufregung, und erst die wiederholten tröstlichen Versicherungen der Aerzte vermochten ihn zu überzeugen, daß er außer Lebensgefahr sei.

Dr. *Fritz Rose.*

*

Heinz Schüngeler, ein Klavierpädagoge

Von Dr. M. BEHLER

Nur selten schlägt großzügiges Künstlertum eine Brücke zu der oft pedantischen Kleinarbeit des Pädagogen. In den meisten Fällen ist die bevorzugte Heraushebung des Künstlerischen das Verhängnis aller pädagogischen Feinarbeit und umgekehrt. Um so erfreulicher sind Musikpädagogen vom Schlage Heinz Schüngelers, in dessen Musikseminar am Waldrand in Hagen nun schon seit Jahren eine stattliche Reihe junger Klavierlehrer und -lehrerinnen und — wie der letzte große Erfolg in Düsseldorf bewies [1] — aufstrebender junger Künstler bezw. Künstlerinnen herangebildet werden. — Zu dem Merkwürdigen an Schüngelers Pädagogentum zählt, daß sein Führertum in sehr vielen Fällen von großformatigen, reifen Menschen gesucht wird, die in Schüngeler den feinsinnigen Künstler, den sicheren Pädagogen und den ganzen blut- und lebensvollen Menschen erfassen. In die Reihe dieser Sonderlinge von Schülern gehörte z. B. Karl-Ernst Osthaus, dessen Musikalität sich wie eine stillbeglückte Liebe über die Kostbarkeiten Mozartscher Kunst ausgoß und dem Schüngeler in dieser Ausdeutung Mozartscher Sprache und Mozartschen Geistes der geeignete Interpret wurde. Heute, wo Karl-Ernst Osthaus, den großen Unverstandenen, den wegweisenden Helfer jeder starken, jungen Kunst, längst die Erde deckt, ist es immer für den Hörer eine Stunde besonderer Wärme, wenn Heinz Schüngeler von seiner Arbeit mit Karl-Ernst Osthaus erzählt.

[1] Seine Schülerin Hildegard Eilert erspielte sich im starken Wettbewerb aus allen Teilen Deutschlands den letzten Ibach-Preisflügel.

Worin liegt nun das Geheimnis der geistigen, seelischen und künstlerischen Spannweite solcher Menschen wie Heinz Schüngeler? Wie kommt es, daß der aufstrebende junge und der lebenserfahrene reife Mensch gleicherweise in ihm Führer, Wegweiser, Förderer und Freund sehen? Heinz Schüngeler gehört zu den Künstlern mit der *sozialen* Seele. Ihnen verzehrt das Selbsterleben und Nachschaffenkönnen nicht die künstlerischen Kräfte, die immer wieder, so der Winter sich jährt, durch reichliche und anspruchsvolle Konzertarbeit in Anspruch genommen werden. Ihr psychischer Fundus ist erst dann arbeitsträchtig ausgenutzt, wenn von der Freude am tiefen Eigenerlebnis und Eigenkönnen ein Auswirken in den aufnahmefrohen Geist anderer ausstrahlt, wenn eine dogmenlose Führerschaft sich entwickelt, die ihren Jüngern Wege zu hohen Zielen weist. — Es ist hier nicht der Platz, Schüngelers klavierpädagogische „Methode" zu erörtern. Fixierte Methoden sind Haken, an denen jeder Durchschnittspädagoge seine Weisheiten aufhängt und nach Bedarf herunterholt. Der Künstlerpädagoge aber sucht sich seinen Weg selbst, ganz unabhängig davon, ob ihn andere in breiter Behaglichkeit schon gewandert sind. Seine Besonderheit will eigene Wege und eigene Ziele. Es ist irgend ein Etwas in seiner Seele, das ihm mit der fröhlichen Sicherheit eines Optimisten wie mit dem heiligen Ernst des Strebenden den Erfolg für sein Wirken verspricht. Aus dieser inneren Sicherheit heraus schafft Heinz Schüngeler. Und sie ist das Fluidum, das anregend, belebend, Kräfte weckend auf den Schüler überspringt. Dies hat aber mit Methode wenig zu tun; so wenig, wie Kunst sich je mit Handwerk trifft. Doch wäre es unsinnig abzuleugnen, daß jahrelange Erfahrung auf einem Spezialgebiete nicht zuletzt zu einer pädagogischen Klarheit führte, deren praktische Anwendung der betreffende Künstlerpädagoge nicht auch, um schon einen Begriff aufzuhängen, seine Methode nennen könnte. Aber es ist eben nur seine. Kein Reichspatent ist nötig, um sie ihm und nur ihm allein zu sichern mit allen Erfolgen, die sie verbürgt. Würde er sie wohlgesetzt in einem pädagogischen Lehrbuch niederlegen sollen, so würden — recht gesehen — da doch nur *Worte* stehen, die sich vielleicht von anderen pädagogischen Einführungen *sichtbar* kaum unterscheiden. Denn die große, reiche, ihrem Führertum mit Begeisterung und Verantwortungsschwere ergebene *Seele* ist es, die als lebendig wirkende Floreszenz der „Methode" ihren Eigenwert und ihre Eigenwirkung gibt, die einem „nachschaffenden" Pädagogen versagt bleiben muß. Von hier aus gesehen, hat Heinz Schüngeler selbstverständlich seine „Methode", und sie ließe sich auch in Worte fassen und an Punkten aufzählen. Damit würde man aber nach dem Gesagten gleichsam nur ein Gewand ausbreiten, das mit schönen Verzierungen und klugen Wort-



Heinz Schüngeler

künsteleien die lebenswarme Künstlerpädagogenseele verhüllt. Die ethischen Voraussetzungen für Schüngelers pädagogische Erfolge liegen in seinem Menschentum begründet. Die Angelegenheiten, die persönlichen oder die künstlerischen, seiner Schüler sind ihm eigene Angelegenheiten. So kommt es, daß es wohl keinen unter seinen vielen Schülern und Schülerinnen gibt, der oder die nicht mit Freude an ihr Geführtwerden bezw. Geführtwordensein durch Schüngeler denkt. — Noch ein anderes ist es, das den Schüler, dem Streben und Arbeiten kräfteschaffende Lebenselemente sind, verehrend und nacheifernd zu Schüngeler aufblicken läßt. Es ist das Wissen um Schüngelers unabweichlich ernstes Ringen um seine Kunst, um die letzte Ausnutzung seiner künstlerischen Potenzen. Sein Arbeiten ist stets in Fluß. Stillstand gibt es nicht. Seine an künstlerischen Förderungen durch Männer wie Buths und Neitzel reiche Jugend, seine jungen Pianistenerfolge — er spielte u. a. die zweiklavierigen Werke Regers mit dem Komponisten Prof. Buths und Dr. Neitzel in prominenten Städten — verpflichten ihn. Diese Verpflichtung wird ihm Aufgabe mit größten Ausmaßen. Wie gründlich, unbeirrt, ehrlich und mit welchem Erfolg er hinter dieser seiner Aufgabe steht, wissen alle, die den Pianisten Schüngeler die Werke unserer Großen haben interpretieren hören. Die klaren Linien und die Formenstrenge der Altmeister weiß er nachschaffend ebenso plastisch nachzuzeichnen, wie es ihm gelingt, den wundervollen, melodischen Fluß, die Leichtigkeit, Graziösität und Innigkeit Mozarts, dem seine ganze Musikerliebe gilt, erfrischend lebendig zu machen. Dabei ist er — manch junger Komponist, der den Weg zu Schüngelers Haus am Waldrand fand, hat es erfahren können — ein klarer Kopf, scharfer Ablehner oder warmherziger Förderer in allen Fragen der jungen und jüngsten schaffenden Kunst. In den letzten Jahren hat sich Schüngeler gerade auf diesem Gebiet der Sichtung, Förderung oder Ablehnung als Musikkritiker verschiedener führender Zeitungen einen Namen gemacht.

Bemerkenswert sind Schüngelers reiche Beziehungen zu den Schwesterkünsten, vor allen Dingen zur Malerei und Bildhauerei. Hier hat sein langjähriger Aufenthalt in großen Kunstzentren, besonders in dem Paris des ausgehenden Impressionismus und angebahnten Expressionismus, manche klaren und tiefen Bindungen geknüpft. Seine persönlichen Beziehungen zu Künstlern wie Archipenko, Matisse, Bolz u. a., sein erstes, unbeirrtes Sicheinsetzen für den zu dieser Zeit noch ungehobenen und ungekannten Rohlfs, seine reiche Sammlung moderner Kunst, unter der Rohlfs eine Sonderstellung einnimmt, sind allen Schaffenden und Kunstfreunden bekannt und beweisen des weiteren die Spannweiten dieses lebenswarmen Künstlers und Pädagogen Schüngeler.

*

Das Musikleben im neuen Rußland

Von ROBERT ENGEL (Berlin)

Der Unterschied zwischen dem alten und neuen Rußland, zwischen dem Rußland bis 1918 und dem heutigen, zeigt sich — so kraß er auch auf vielen Gebieten sein mag — in der Musik am allerwenigsten, ganz insbesondere schwach vertreten ist aber der neue Geist, der Geist des Marxismus, oder, wie es jetzt in Rußland heißt: „die neue Ideologie" auf dem Gebiet des Konzertwesens.

Das äußere Bild mag sich wohl geändert haben: das frühere vornehme Publikum der Kammer- und Sinfonie-Konzerte glänzt durch Abwesenheit, ebenso wie bei den sogenannten großen Konzerten auch Arbeiter so gut wie gar nicht zu sehen sind. Für diese gibt es nach wie vor, wie auch in den kapitalistischen Ländern, besondere Arbeiter-Konzerte. Am meisten werden aber die Konzertsäle von der neuen Sowjet-Bourgeosie, von Beamten, den Resten der alten Intelligenz und den Neureichen, die ja kein Kriegskommunismus ausrotten konnte, aufgesucht. Trotzdem aber die Konzerte zum größten Teil von den bemittelten Kreisen besucht werden, soweit Karten nicht unter Mitgliedern der Gewerkschaften, Studierenden und Musiktreibenden zur Verteilung gelangen, sind doch die Preise sehr niedrig gehalten, was durch ein ganz einfaches Mittel, das Ausschalten der Konzertagenten, erreicht wurde. So hat z. B. die Petersburger Philharmonie ein Abonnement auf acht Konzerte namhafter deutscher Dirigenten unter Mitwirkung von Solisten zum Preise von 30 Kopeken bis zwei Rubel (etwa 60 Pfennige bis 4 Mark) pro Abend herausgegeben. Es muß nicht wundernehmen, daß die Karten in wenigen Tagen vergriffen waren. Preise dieser Art bilden durchaus keine Ausnahme. Wie die Kleidung in Rußland jetzt im allgemeinen absichtlich eintönig, auf die Masse zugeschnitten ist, so sieht man jetzt auch in den Konzertsälen sehr wenig vornehme und auffällige Garderobe. Die erste ist das Privileg der Ausländer, für welche die Gesetze der neuen Herrscher nicht maßgebend sind, die zweite das der Sowjet-Beamten und ganz insbesondere ihrer Damen, die ja auch ihre eigenen Gesetze haben. Auch hier wiederholt sich das alte Lied; die bevorzugte Lage der Beamten und derjenigen, die am Ruder sind. So ist, in ganz kurze Worte gefaßt, das äußere Bild des Musiklebens des neuen Rußlands.

Sehen wir uns einmal den Inhalt an. Dieser unterscheidet sich von dem der Vorkriegszeit fast gar nicht. Der größte Teil der inländischen Konzertgeber ist noch — wenn man sich dieses vulgären Ausdrucks bedienen darf — „Friedensware". Es gibt aber auch einen nicht sehr zahlreichen, doch eine gute Zukunft versprechenden Nachwuchs, von dem wir in Deutschland auch schon einige Vertreter, wie z. B. die außerordentlich begabte, eminent musikalische jugendliche Violoncellistin Raja Garbusowa, den farbenreichen und sich ständig entwickelnden Virtuosen par excellence Wladimir Horowitz, den noch unreifen, doch begabten Geiger Natan Milstein u. a. m. kennen lernten.

Wie bei uns — und auch in anderen musikliebenden Ländern — sind im neuen Rußland gleichfalls die Klavierspieler am zahlreichsten, man möchte fast sagen, zu zahlreich vertreten. So befanden sich z. B. in den schwersten Jahren Rußlands unter den 26 Absolventen des Petersburger Konservatoriums nicht weniger als 22 Pianisten und Sänger. Die letzteren nehmen auf dem russischen Konzertpodium den zweiten Platz ein. Ihnen folgen die Geiger. Wie wir sehen, — auch hier ganz so, wie auch anderswo, wo nicht einmal heroische Versuche unternommen werden, nicht zusammengehörende Begriffe und Erscheinungen, wie Musik und Marxismus, mit Gewalt zusammenzubringen.

Wenn dem Nachwuchs der Pianisten, Sänger und Geiger, die zwar etwas an innerer Kultur und Vornehmheit eingebüßt haben, eine Zukunft gesichert ist, so kann dies von den Instrumentalisten, ganz insbesondere von guten Orchestermusikern und ihren Erziehern und Leitern, den Dirigenten, durchaus nicht behauptet werden.

Gerade die Dirigentenfrage befindet sich in einer Krise, wie sie Rußland vorher nicht erlebt hatte. Wenn auch der große Nachbarstaat nie das Land der Dirigenten war, so hatte es doch stets und besitzt auch zurzeit noch einige gute,

ja sogar hervorragende Orchestervereinigungen (das Orchester der Moskauer Staatsoper!). Diese wurden früher von hochbegabten Dirigenten geleitet. Jetzt ist Rußland aber das Land der Durchschnitts-Dirigenten, denn die besten russischen Vertreter dieses Faches wirken bereits seit vielen Jahren im Auslande. In den letzten zehn Jahren hat Rußland keinen einzigen Dirigenten gestellt, der Hoffnungen erwecken würde.

Neue Orchester- und Chorvereinigungen — als Erscheinungen, bei denen sich der Geist des Kollektivismus zeigen könnte — haben sich nicht gebildet. Das Moskauer dirigentenlose Orchester ist eine alte Körperschaft, die ohne Führer geblieben und daher sich ohne diesen durchschlägt; neue Wege hat es nicht gefunden und geleitet wird es von einem „verkappten" Dirigenten, dem Konzertmeister Zeitlin, dessen Pult sich auf einem etwas höheren Podest als das der anderen Geiger befindet.

Unter den Sängern, die zwar, wie bereits erwähnt, zahlreich sind, haben sich weder neue stimmliche Phänomene, noch durchgeistigte Interpreten gezeigt. Doch gibt es zahlreiche gute Naturstimmen, an denen Rußland stets so überaus reich war. Das Konzertpodium, die Kammermusik, sowie die überaus reiche russische Liederliteratur hat unter den erwähnten Zuständen sehr zu leiden.

Vorläufig, soweit die alten Konzertgeber noch auftreten, ist das innere Bild der Konzerte dasselbe wie früher; es wird noch immer das geboten, was man seither zu hören bekam, was stets begehrt war und was mit einer sehr geringen Dosis von Neuheiten, die weder von den Ausführenden, noch von den Zuhörenden sehr beliebt sind, vermengt ist. Das Bestreben beider Seiten, nur ja nicht aus der Ruhe gebracht zu werden und immer in den alten Pfaden zu wandern, ist drüben nicht weniger unerschütterlich als auch in den Ländern der musikalischen Neuerer. Diese gibt es in Rußland — und das mag fast wie ein Hohn klingen — weder unter den Komponisten noch unter den reproduzierenden Künstlern. Die Versuche der russischen Atonalisten und Vierteltöner, welche vom Enkel des berühmten Komponisten N. A. Rimskij-Korssakoff — G. M. Rimskij-Korssakoff — geleitet werden, sind vorläufig aus dem Musiklaboratorium nicht herausgekommen und werden wohl nie das russische Konzertpodium erreichen. Es ist charakteristisch, daß die Werke der neuen linksgerichteten westeuropäischen Komponisten, wie Bela Bartok, Alban Berg, Zoltan Kodaly, Ernst Krenek, Paul Hindemith, Egon Wellesz u. a. bisher stets sehr reserviert im neuen Rußland aufgenommen wurden.

Still ist es um die russische Musik und ihre Propheten, denn der neue Geist, seinem inneren Wesen nach musikfeindlich, ja das Ureigenste der Musik — die Persönlichkeit und die Individualität verneinend, kann weder den schöpferischen noch den reproduzierenden Künstler zu neuen Taten anregen. Und so geht vorläufig eine stille Umwandlung vor sich, die, jetzt im Verborgenen liegend, später einmal Früchte tragen wird. Und dies wird dann geschehen, wenn die Machthaber die Tonkunst und ihre Diener von der Zwangsjacke der Ideologie befreien werden. Zum Teil haben sie es bereits getan — man denke nur an die Zeit des Kriegskommunismus mit seiner Herrschaft auf dem Gebiet der Musik — und je mehr sie nachgeben werden, wird sich das Musikleben von neuem aufrichten. Der zukünftige Geschichtsschreiber der russischen Musik von heute wird den Abschnitt des Jahrzehnts von 1918 an als die stille Zeit bezeichnen und vom Konzertleben des Landes sagen können: „es regte sich nichts, das Alte wurde bei einem neuen Gewande wiederholt und hat sich als lebensfähig erwiesen; Neuheiten wurden zwar geboten, doch fielen diese fast gar nicht ins Gewicht und regten weder an noch auf. Es war eine Zeit des Ausruhens auf alten Lorbeeren und der Hoffnung auf Neues, das sich aber, trotz aller Anstrengungen der unermüdlich theoretisierenden Machthaber, nicht einstellte; denn seit dem Bestehen der Tonkunst, ließ sie sich nie ihre Wege vorschreiben." Das Konzertleben, dieser Spiegel der Musikkultur, hat das am besten bewiesen.

Vom Musikleben der russischen Provinz, das im Auslande viel zu wenig Beachtung findet, dabei aber für die Musikkultur des Landes charakteristischer als das Moskaus und Petersburgs ist, soll ein anderes Mal die Rede sein.

*

Ungarische Beethoven-Nachklänge

Anläßlich der vom ganzen Land einmütig mitgefeierten Beethoven-Zentenarfestlichkeiten tat die dortige Musikschriftstellerwelt, was sie angesichts der qualitativ wie quantitativ überwältigenden Beethoven-Literatur tun konnte: sie übte weise Beschränkung und würdigte — die Selbstbegrenzung mit dem nationalen Standpunkt vereinend — hauptsächlich die rein *ungarländischen* Beziehungen des Tondichters. Diese Untersuchungen galten in erster Reihe der fast schon populär gewordenen „unsterblichen Geliebten": der schönen und musikalischen ungarischen Baronesse *Therese Brunsvick*. Obgleich die objektive Geschichtsforschung noch immer zwischen dieser anmutigen Gestalt und der verführerischen Italienerin Julia Guicciardi schwankt, hat hier der patriotische Wunsch — als Vater des Gedankens — bereits entschieden. Schließlich bedeutet es nicht wenig, wenn schon nicht den Meister selbst, so doch immerhin dessen glühend verehrte Freundin — und wie nun sogar behauptet wird: die ihm zwar nur geheim, aber tatsächlich verlobte *Braut* — zu den Seinen zählen zu dürfen. Die Verlobung soll im Jahre 1806 während des Sommeraufenthalts auf dem Familienlandsitz der Brunsvick, in Martonvásárhely stattgefunden haben. Ihr einziger Mitwisser dürfte Franz, Theresens Bruder und Beethovens bester Freund, gewesen sein. Da in jenem berühmten Brief Beethovens ein Wagenunglück erwähnt wird, wurde das Briefarchiv der Familie Brunsvick aufs emsigste nach einem solchen durchgeforscht: bisher sind auch schon 46 Deichselbrüche gesammelt, aber der richtige scheint noch immer nicht darunter zu sein! Die Deichsel, als höchste Instanz, schweigt, aber einige Tagebuchaufzeichnungen Theresens wurden veröffentlicht, die interessante Einblicke in das Zusammenleben mit dem als Familienglied betrachteten Musiklehrer gewähren und aus denen ein Unterton von Liebe „philologisch einwandfrei" herausgehört werden kann. Für letztere spricht zumindest auch der Umstand, daß Therese am 17. September 1861 in Martonvásárhely nach mildtätigem, sanftem Leben *unverehelicht* starb. . . . Sensationell wirkte eine andere Veröffentlichung, die ein einziges *Pester Konzert* Beethovens historisch unanfechtbar richtig nachweist. Diese relativ wichtige Feststellung entzog sich bisher der allgemeinen Kenntnis. Das bedeutungsvolle Konzert wurde vom musikliebenden Palatin Erzherzog Josef zu Ehren seiner ersten Gattin Großherzogin Alexandra Pavlovna am 7. Mai 1800 im Ofener Festungstheater abgehalten. Beethoven spielte einige Solostücke und begleitete den damals sehr berühmten Hornvirtuosen *Punto* alias Johann Wenzel Stich, für den er bekanntlich auch eine Hornsonate komponiert hat. Dieses Werk

wurde übrigens am ersten Kammermusikabend der Budapester Beethoven-Festwoche pietätvoll zur Aufführung gebracht. Daß dieses für Budapest denkwürdige Ereignis den ungarischen Musikgeschichtsforschern bisher entgangen ist, erklärt sich aus einem *Druckfehler* in dem für das damalige Musikleben als Hauptquelle benutzten Theater-Taschenkalender. Dort wird nämlich einer „Akademie von Hrn. *Bethorn* und Punto" gedacht. Richtiggestellt wurde dies durch den Vergleich mit dem Bericht einer zeitgenössischen Tageszeitung, die ausdrücklich den Erfolg „des berühmten Musikers Beethoven" erwähnt und somit alle Zweifel zerstreut. *A. J.*

*

Der deutsche Kongreß für Kirchenmusik

Auf Veranlassung des Kultusministeriums fand in Berlin ein mehrtägiger kirchenmusikalischer Kongreß statt, der neben einer Reihe hervorragender künstlerischer Veranstaltungen auch die soziale Lage des Kirchenmusikers in wertvollen Referaten behandelte. *Ernste politische Sorgen* standen im Vordergrund des Interesses: nämlich die Gefahr einer behördlicherseits unterstützten *Trennung von Kirchen- und Schulmusik,* gegen die von evangelischer wie von katholischer Seite aus einmütig protestiert wurde, da die Folge dieser Spaltungspläne eine Gefährdung des kirchenmusikalischen Nachwuchses besonders für ländliche Kreise bedeuten würde, wo das Amt des Schullehrers und Kantors meist in einer Person vereinigt ist. Es kam zum Ausdruck, namentlich in dem Referat des Generalsuperintendenten *Gennrich* (Königsberg), daß die Kirche allein ohne Hilfe des Staates nicht in der Lage sei, die Qualitätsausbildung des Kirchenmusikers erfolgreich durchzuführen. Besorgniserregend ist vor allem die Lage der „Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik", deren Ruf als erste kirchenmusikalische Bildungsstätte weit über Preußen hinaus gedrungen ist und die als nächstes Opfer der erwähnten Zersetzungspolitik in Frage käme. Gediegene Ausbildung und hinreichende Besoldung in Verbindung mit Anstellungsgarantien nach Absolvierung der Lehranstalt waren weitere, wichtige Forderungen. — Ueber die *musikwissenschaftlichen* Grundlagen der Kirchenmusik sprachen Prof. Dr. Johannes *Wolf* (Berlin), Prof. Dr. H. J. *Moser* in einer reichlich populären Weise, Prof. Dr. *Gurlitt* (Freiburg i. Br.), dessen geistvolle, tiefdurchdachte Ausführungen über die ästhetischen Grundlagen der deutschen Orgelkunst zu dem Besten gehörten, was der Kongreß bot, während auf katholischer Seite Prof. Dr. Peter *Wagner* (Freiburg i. Br.), Pater Dom. *Johner* (Beuron) und Prof. Dr. Herm. *Müller* (Paderborn) die Schönheiten des gregorianischen Gesanges und der kirchlichen Polyphonie eingehend behandelten.

Die musikalischen Veranstaltungen bildeten in geschickter Anordnung die unmittelbare Ergänzung zu den Vorträgen. An erster Stelle steht der Festgottesdienst der katholischen Hedwigskirche mit der Aufführung alter Meßsätze, darunter das „Miserere" von Allegri in meisterhafter Darstellung durch den Basilika-Chor unter Leitung von Pius *Kalt.* Das Seitenstück hiezu, die Ostervesper der evangelischen Marienkirche, stand qualitativ nicht auf gleicher Höhe. Hervorragende Orgelkonzerte von Prof. *Heitmann* und Prof. *Sittard* (Hamburg) boten hochwertigen Genuß. Der Staats- und Domchor brachte unter Prof. *Rüdel* eine bereits bekannte Vokal-Passion von Kurt *Thomas* zur Aufführung. Die Schlußveranstaltung litt bedauerlicherweise unter einem Mangel an genügender Vorbereitung, so daß die stilwidrige, mit lebhaftem Protest aufgenommene „Christgeburt" von *A. Weber* und ein gehaltvoller „Ostersang" von Dr. *Bachmann* nicht genügend zur Geltung kamen. Dr. *Fritz Stege.*

*

„Das Himmelskleid"

Legende von ERMANNO WOLF-FERRARI

Uraufführung der Münchner Staatsoper

Ermanno Wolf-Ferrari schuldet der Trias: Knappertsbusch, Paselli und Hofmüller für die Uraufführung seines neuen Werkes ganz besonderen Dank; denn der aufopfernden und hingebenden Arbeit dieser Künstler gelang es, der Legende noch zu einem knappen „Sieg" zu verhelfen, wo bei auch nur mittelmäßiger Aufführung ein Mißerfolg wohl unvermeidlich gewesen wäre. Zugrunde liegt dem Stück ein schlichtes Märchenmotiv: Es war einmal eine im Herzen gute, aber hoffärtige Prinzessin, die alle Freier abwies, weil sie ihr die drei Märchenkleider der Luft, des Mondes und der Sonne, nach welchen sie gelüstete, nicht bringen konnten. So läßt sie auch den edlen Prinzen des Nachbarlandes wieder ziehen, trotzdem sie ihn auf den ersten Blick liebte, und der durchwandert nun auf gefahrvoller, aber vergeblicher Suche nach den Gewändern die drei Reiche der Luft, des Mondes und der Sonne, um schließlich auf der Erde im nächtlichen Heimatwald die von ihrem erbitterten Volk verjagte, sterbensmüde, aber von aller Hoffart geheilte Prinzessin wiederzufinden. — Daraus hat Wolf-Ferrari eine sehr weitschweifige Legende in drei Akten gemacht, in der Märchenton, Mystik, Opernzauber und Psychologistik (Charakterzeichnung der Prinzessin) sich wunderlich durchkreuzen, getragen von oft recht banalem und leerem Textwort. Und diese „Dichtung" hat der Musiker Wolf-Ferrari in extenso auskomponiert mit einer Fülle instrumentaler Einlagen, Verwandlungsmusiken und Stimmungsausmalungen, deren Breite in keinem Verhältnis zum Bühnengeschehen steht; denn dieses erschöpft sich schon fast völlig mit dem ersten Akt, während der zweite (Wanderung des Prinzen durch die Reiche der Luft, des Mondes und der Sonne) und der letzte (Wiederfinden im Wald) an die Geduld des Hörers beträchtliche Anforderungen stellen. Hier ist auch die — übrigens durchaus tonal und formklar gehaltene — Partitur keineswegs frei von toten oder doch erfindungsarmen Partien und gelegentlich auch verfänglichen Parallelismen zu berühmten Vorbildern (vor allem Wagner). — Frisch und lebendig wirkt dagegen der Expositionsakt, wo der Komponist in den ersten Szenen (der Kanzler der Prinzessin und die wütend abziehenden Freier) seinen köstlichen musikalischen Humor spielen läßt und dann in der großen Szene zwischen Prinz und Prinzessin auch ergreifende Töne dahinströmender Melodik findet.

Die Aufführung holte, wie erwähnt, aus dem Werk das Mögliche restlos heraus. Die Hauptrollen waren mit Frl. Feuge (Prinzessin) und Fr. Krauß (Prinz) vortrefflich besetzt, die kleinen und kleineren Rollen lagen bei Luise Willer (Mondfee), K. Seydel (Kanzler), H. H. Nissen (geheimnisvoller Bettler) und allen übrigen solistischen Kräften in besten Händen. Chor und Orchester bewältigten ihre recht beträchtlichen Aufgaben unter Knappertsbuschs überlegener Führung sehr schön und die Inszenierung gab mit ganz außerordentlichem Aufwand prachtvolle, phantastische Bilder (Entwürfe von L. Pasetti) und wohldurchgearbeitete Gruppierung und Bewegung der Chöre auf der Bühne (Hofmüller). Ob ein wirklicher, großer Dauererfolg die großen Mühen dieser vorbildlichen Einstudierung belohnen wird, erscheint mir noch zweifelhaft. Dr. *P.*

MUSIKBRIEFE

Düsseldorf. Das letzte Konzert des Musikvereins schloß die Reihe mit der wahrhaft edlen Aufführung des Brahmsschen Requiems, in der der schön entwickelte Chor unter Generalmusikdirektor Hans Weisbachs feuriger Leitung vortreffliche Proben seines Könnens ablegte. Auch Lotte Leonard und Alb. Fischer wirkten in bekannter Güte mit. — Das letzte Orchesterkonzert interessierte durch ein reichhaltiges Programm. Im Mittelpunkt standen zwei moderne Werke von dem Düsseldorfer Kapellmeister H. W. David und Rudi Stephans „Musik für Orchester". Das neue Werk stellte sich als ein sensibles, ganz dem melodischen Impuls ergebenes Opus vor. Feine Pikanterie eines verwöhnten Geschmacks spricht aus ihm, weniger starknervige Substanz. Atonales fehlt auch nicht, aber dem fehlt der zwingende Eindruck. Der Komponist führte das reizvolle Werkchen selbst mit Geschick vor und erntete herzliche Zustimmung. Weisbach erfreute dann alle Stephan-Freunde mit einer klar umrissenen und warmblütigen Wiedergabe der hoffnungsvollen Musik des zu früh Dahingegangenen. Den Ausklang bildete der Schlußgesang aus der „Lebensmesse" von Delius, die nach diesem kraftreichen und stimmungskräftigen Torso hoffentlich im nächsten Jahre vollständig erscheint. Neben dem sattelfesten Chor erledigte sich das Soloquartett seiner wenigen Phrasen mit Geschmack. Daß Weisbach den wuchtigen Auftakt des Abends, Bruckners „Sechste", aus dem heißen Gefühl von Verehrung und triebsamer Hingabe bestimmend anschlug, war vorauszusehen. Die offizielle Beethoven-Feier scheint noch im Schoß der Kommission zu ruhen. Wie verlautet, sind sämtliche Sinfonien und Klavierkonzerte vorgesehen. Sonst gab es allerlei Festliches schon zu hören. Ein neugegründetes Klaviertrio mit dem bekannten Pianisten Willy Hülser und den Streichern Konzertmeister Jul. Gumpert und dem Cellisten Konzertmeister K. Klein spielte gediegen, ja oft hinreißend sämtliche Trios des Bonner Meisters. Es waren wahrhafte Feierstunden. Auch der Jugend wurde in manchem Konzert gedacht. Im Planetarium veranstaltete Schulrat Rich. Busch für mehrere tausend Kinde eine Feier, bei der das Kromer-Streichquartett sich erfolgreich beteiligte. Ihr folgte ein unter Weisbachs Regie stehendes Orchesterkonzert in der Tonhalle für Abordnungen sämtlicher Düsseldorfer Schulen. Die Egmont-Ouvertüre und die fünfte Sinfonie flankierten das von Konzertmeister Jan Bresser gespielte Violinkonzert. Hoffentlich bleibt das nicht solo. — In das Kapitel Beethoven-Ehrung gehört auch das fünfte „Collegium musicum der Akademischen Kurse", in dem Dr. A. Fröhlich in mehreren Abenden die Entwicklung der Sinfonie *vor* Beethoven theoretisch und praktisch vorführte. Eine aufschlußreiche und unalltägliche Art der Feier. — Einen wichtigen Faktor im lokalen Musikleben bedeutet auch das unermüdliche Wirken des „Bach-Vereins" unter der selbstlosen und rührigen Leitung von Dr. J. Neyses, der nicht nur ein gewiegter Kenner alter Musik, sondern auch ein feiner Musiker ist. Sein selbsterzogenes Orchester und der Bach-Chor wachsen sichtlich in ihre abgelegenen Stilaufgaben hinein. Ihr dieswinterliches Wirken wurde mit einer fein abgestimmten Wiedergabe von Pergolesis „Stabat mater" und einige Motetten für Frauenchor von Palestrina beschlossen. Aber auch moderne Musik wird nicht übersehen. Die Cembalistin Else König-Buths ist in der Regel die eifrige Helferin. Allerlei Solistenkonzerte fehlten natürlich nicht. Mancher Zugvogel ließ sich Augenblicke nieder und sein Instrument erklingen. Nicht immer war es ein ungetrübter Genuß. — Die *Oper* leidet mal wieder unter einer Krisis. Intendant H. Hille ist von seinem Vertrag entbunden. Also steht eine Neuwahl mit allen in der Regel üblen Begleiterscheinungen uns bevor. Vieles ist in der Oper besser geworden. Was aber mangelt, ist die starke musikalische Hand. Der Spielplan schleppt sich infolge der Krisis im Repertoirezustand dahin. Die Neueinstudierung des „Propheten" unter Prof. d'Arnals tüchtiger Regieleistung und von Kapellmeister Rud. Schwarz musikalisch betreut, kam bildhaft teils vorzüglich heraus. Aber er vermochte seine Entstaubung doch nicht zu verteidigen. Nach längerem Aufschub hat dann Puccinis Schwanengesang „Turandot" auch hier seine Erstaufführung erlebt. Ohne Zweifel hat das Werk allerhand Vorzüge, wenn auch die Höhe der „Bohème" nicht erreicht wird und die Vollendung durch Franco Alfano abfällt. Aber ein tüchtiger Regisseur kann etwas daraus machen, das bewies Dr. F. Schramm mit seiner Regie. Am Pult wirkte Kapellmeister H. Balzer sicher und farbig und in unserer Hochdramatischen Frau Schützendorf als Prinzessin, Constanze Nettesheim als Liu, Gustav de Loor als Prinz waren erfolgreich tragende Stützen der prächtigen Aufführung gewonnen. Die eindrucksreichen Bühnenbilder stammten v. Th. Schlonsky. Verschiedene Neuheiten stehen noch bevor. Es wäre zu wünschen, daß die Nachfolgerfrage recht bald und in unzweifelhaft positivem Sinne gelöst wird. *E. Suter.*

*

Gotha. Eine weitere (4.) Aufführung von Hindemiths „Cardillac" hat das Urteil darüber nicht gewandelt. Das rücksichtslose Nebeneinandermusizieren der einzelnen Stimmen ist zwar ein treffendes Bild unseres sozialen Lebens, wird aber wohl kaum der Stil der Zukunft werden. Volles Lob verdienten die Darsteller, vor allem Erich Prager als Titelheld. Bewundern mußte man den Obermusikleiter Hans Trinius, der seine reichen Gaben und sein reifes Können voll eingesetzt hatte, dem riesenschweren Werke zum Erfolg zu verhelfen. Zum erstenmal erschien in Gotha Janáčeks „Jenufa", nicht so erfolgreich wie in andern Städten, während „Salome" von Strauß und „Die Boheme" von Puccini durchschlugen. Troubadour, Traviata, Freischütz (in Neubearbeitung der Wolfsschlucht durch Hernried), Der Barbier von Sevilla, Das Glöckchen des Eremiten, Zar und Zimmermann, Die Entführung, Der Liebestrank, Lohengrin und die Meistersinger bewahrten ihre alte Anziehungskraft. — Die Konzerte standen in der letzten Zeit im Zeichen Beethovens. Die Liedertafel bot unter Schwaßmanns temperamentvoller Leitung die Erste, der Musikverein die Vierte, das Theater (beide unter Trinius) die Dritte und Neunte Sinfonie, letztere dreimal, und zwar unter Mitwirkung der Liedertafel und des Musikvereins. Das Violinkonzert kam mehrmals durch die Konzertmeister Schwarz (Leipzig) und Schweser (Gotha) sehr gut zum Vortrag. Frieda Kwast-Hodapp spielte das c moll-Klavierkonzert und den Klavierpart in der Chorfantasie (Musikverein) meisterhaft. Das Jugendwerk, die Jenaer Sinfonie, erweckte lebhaftes Interesse. Besondere Gaben waren die d moll-Sinfonie Nr. 3 von Bruckner und der 112. Psalm für Doppelchor und Orchester von demselben und Antike Lautenlieder und Arien für Orchester bearbeitet von Respighi, die Ernst Schwaßmann in der Liedertafel erfolgreich zu Gehör brachte. Trinius bot im Musikverein in Kaminskis Magnificat, Introitus und Hymnus und in Wetztlers „Visionen" Werke von virtuoser Orchestertechnik. — Als Virtuosen glänzten die Geigengrößen Max Strub, Sascha Poppoff (Musikverein), Walter Schneiderhan aus Wien, Edith v. Voigtländer aus München (Liedertafel). Als Sängerinnen standen im Vordergrund Elisabeth Schumann, Maria Olszewska, Henriette Böhmer und Emmy v. Avramides. Ein Konzert der Kapelle Weise brachte die Uraufführung einer Sinfonie von Niersch Riccius, in der sich der Komponist als reifer Techniker zeigt. Die Musikschule Grunert veranstaltete einen Beethoven-Abend, in dem u. a. das c moll-Klavierkonzert zum Vortrag kam. Ueber die Vereine, die nur den Gesang pflegen, auch über Taten des Kölner Prisca- und des Gothaer Schweser-Quartetts in Gotha wäre noch viel Gutes zu berichten, aber wir befürchten, jetzt schon den uns zugestandenen Raum überschritten zu haben. *E. Rbch.*

*

Kiel. Die Programme der unter Fritz Steins Leitung stehenden Sinfoniekonzerte des Vereins der Musikfreunde vereinen in sorgfältig und geschickt abgewogener Zusammenstellung klassische und moderne Meister. Hervorgehoben seien hoch zu bewertende Aufführungen von Bachs 1. Brandenburg. Konzert, Regers Hiller-Variationen, Mozarts g moll-Sinfonie und der Eroika. Als Solisten traten hier erstmalig Helga Lindberg (Bariton) und Alma Moodie auf, die die Bekanntschaft mit Hindemiths Kammermusik für Violine und größeres Kammerorchester in imponierender Weise vermittelte. Frida Kwast-Hodapp wurde nach durchgeistigtem Spiel von Beethovens G dur-Konzert lebhaft gefeiert. — Dem Gedenken Beethovens waren alle Kammermusiken unseres einheimischen Streichquartetts gewidmet; einen Beethoven-Abend bescherte uns auch das Wendling-Quartett, dessen abgeklärtes, tief empfundenes Musizieren großen Eindruck hinterließ. — Die Volkskonzerte, deren Besuch leider sehr zu wünschen übrig läßt, bringen die in den großen Konzerten nicht aufgeführten Sinfonien Beethovens. Zu nennen ist aus ihren Programmen Siegfr. Schefflers inter-

essante und gedankenreiche Lustspielouvertüre, die der Komponist selbst leitete, und das Auftreten des hiesigen Pianisten Dr. Hans Caspar Nissen, der sich mit der Schubert-Lisztschen Wandererfantasie und Webers Konzertstück einen schönen Erfolg erspielte. — Der Lehrergesangverein befindet sich unter Steins Leitung auf dem Wege nach hohen und höchsten Zielen. Von der intensiven Arbeit, die hier geleistet wird, legten erneut zwei Konzerte beredtes Zeugnis ab, deren erstes u. a. Regers Weihe der Nacht und die Altrhapsodie von Brahms, gesungen von Agnes Leydhecker, brachte, während das zweite nur moderne Meister zu Wort kommen ließ: Kaun, Arn. Mendelssohn, Lendvai, Trunk, Hans Bork-Berlin bereicherte das Programm durch Busonis Indianisches Tagebuch und Hillers Telemann-Variationen. Stattlich war die Zahl der Klavierabende, wir hörten Lubka Kolessa, Edmund Schmid-Hamburg, Pembaur, Horowitz, der nicht nur technisch, sondern auch klanglich Phänomenales leistet, Edwin Fischer, der Beethovensche Sonaten wundervoll gestaltete, und zweimal den einheimischen Richard Glas, der technisch und musikalisch auf beachtlicher Höhe steht. — Ein Abend brachte Proben von Gerh. von Keußlers tiefsinniger Gedankenlyrik, der Komponist am Flügel und Franz Notholt-Hamburg, der die ungemein schwierigen Gesänge auswendig vortrug, bescherten einer kleinen, aber ergriffenen Gemeinde ein Erlebnis eigener Art. — Aus dem Theater ist außer der Neueinstudierung der Lustigen Weiber und von Leo Blechs Strohwitwe die musikalisch sehr gute und in der Ausstattung üppige, aber höchst geschmackvolle Aufführung von Puccinis Turandot besonders hervorzuheben. Sehr glücklich gelungen ist der Versuch unserer tüchtigen Ballettmeisterin Käthe Effelberger, die Orchestersuite aus Strawinskys Feuervogel, die wir in einem Sinfoniekonzert kennen lernten, als phantastische Tanzpantomime zu entwerfen und in Szene zu setzen.

Dr. *Bennedik.*

*

Leipzig. Die Sensation der Oper ist nach wie vor Kreneks „Jonny" — Unbedachtsamkeit und des Geschickes Mächte verbannten dieses fabelhaft inszenierte Stück allerdings gerade aus der internationalen Meßwoche, der einzigen Zeit im Jahre, in der Fremde nach Leipzig kommen. Neben der kostspieligen, aber äußerst erfolgreichen Uraufführung brachte man noch eine gute Neuinszenierung der „verkauften Braut" heraus, unter Oscar Brauns Leitung, auch sehr lebendig inszeniert, aber leider ohne Entwicklungsmöglichkeiten zur „ausverkauften". Das Gewandhaus brachte drei wertvolle Abende unter Bruno Walter, dessen erste Mahler, Pulcinella-Suite und Strauß' Don Juan man nicht vergessen wird, einen Abend unter Weingartner und ein Meßkonzert unter Knappertsbusch. Karl Straube und die Thomaner führten eine Passionsmusik für gemischten a cappella-Chor von dem jungen Leipziger Komponisten Kurt Thomas auf, die die großen Erwartungen nach seiner siegreichen Messe Op. 1 vollauf rechtfertigten. Nach vielleicht weniger belangvollen Umwegen ist Thomas mit diesem Op. 6 wieder beim a cappella-Stil gelandet und gibt hierin ganz Außerordentliches: durchaus neue Musik in längst totgeglaubten Formen der Kirchenmusik. Hermann Scherchen bat Paul Hindemith nach Leipzig: er spielte (mit Licco Amar als Geiger) die Bratschenpartie in Mozarts konzertanter Sinfonie und freute sich am Beifall zu seiner Kammermusik Nr. 4 für Solovioline. Max Pauer hat seinen Beethoven-Zyklus unter stärkster und begeisterter Anteilnahme einheimischen und auswärtigen Publikums beendet. Die Lichtschen und Didamschen Chöre veranstalteten eine eindrucksvolle Beethovenfeier vor der Arbeiterschaft. Walter Niemann hatte mit einem neuen Kompositionsabend starken Erfolg. Die Konzerte der Internationalen Gesellschaft sind schlecht besucht, obwohl man alles Erdenkliche versucht, um Leipzig für neue Kammermusik zu interessieren. Am meisten ziehen in dieser Spielzeit die Donkosaken, die schon drei ausverkaufte Abende im Riesenbau der Alberthalle gaben.

A. B.

*

Meiningen. Die Feier der Wiederkehr des 100. Todestages Beethovens wurde durch ein dreitägiges Musikfest begangen. Der Bedeutung des Festes entsprechend war die Landeskapelle wesentlich verstärkt und ein Chor von etwa 300 Köpfen aufgebracht worden. In zwei großen Orchesterkonzerten wurden die Egmont- und Coriolan-Ouvertüre, das Violinkonzert mit Alma Moodie, die Fünfte und Neunte Sinfonie mit durchschlagendem Erfolge zu einer der Altmeininger Tradition würdigen Aufführung gebracht. Den Abschluß bildete die Aufführung der Oper „Fidelio", in welcher Alfred Leubner (Fernando), Alfred Schützendorf (Pizarro), Fritz Windgassen (Florestan), Julie Schützendorf-Körner (Leonore) Josef Griegler (Rocco), Maria Schellenberg (Marzellina), Karl Seydel (Jaquino) ihre Rollen vorzüglich durchführten. Kapellmeister Heinz Bongartz hatte sich um die sorgfältige Vorbereitung und straffe Durchführung des Festes hochverdient gemacht. — Die Landeskapelle Meiningen unter Heinz Bongartz brachte zur örtlichen Neuaufführung S. Pokofieffs Suite „Die Liebe zu den drei Orangen", die allerdings eine geteilte Aufnahme fand, Georg Jokls klangsatte „Nachtmusik" für Streichorchester und Harfe, ferner die von Fritz Stein in geschickter Weise besorgte Neubearbeitung der B dur-Sinfonie von Joh. Christian Bach, die schon Anmut und Bewegung im Mozartschen Geiste verrät, und von Mozart selbst die Sinfonie-Konzertante für Violine und Viola (die Konzertmeister Reichel und Hüttl). Starken Eindruck hinterließen auch das Sextett Op. 6 für Bläser und Klavier von L. Thuille und die Burleske für Flöte (W. Pagenkopf) und Klavier von E. Kornauth. — Eine freundliche Aufnahme fanden die am Schluß der Spielzeit in einem modernen Abend in tadelloser Ausarbeitung (Kapellmeister Bongartz) von der Landeskapelle gebrachten örtlichen Erstaufführungen von drei Suiten: „Feuervogel" von Strawinsky, „Pinien von Rom" von Respighi und der Bläser-Suite für 17 Blasinstrumente von Franz Moser. Namentlich die beiden letzteren fanden starken Beifall. *L.*

*

Osnabrück. Der Beginn des zweiten Spieljahres der Aera Liebschers zeigte erfreulicherweise eine außergewöhnliche Steigerung der künstlerischen Gesamt- und Einzelleistungen. Das Personal setzte sich aus bedeutend besseren Kräften als im Vorjahre zusammen, und man muß heute feststellen, daß das neue Stadttheater in Osnabrück bisher auf dieser künstlerischen Höhe noch nie gestanden hat. Die Oper erhält ihren stark ausgeprägten Charakter durch die musikalische Oberleitung des städtischen Musikdirektors Otto Volkmann und den von Hagen her bekannten ersten Kapellmeister Dr. Fritz Berend. Der Beginn der Spielzeit brachte „Rodelinde" von Händel in einer stilistisch gut erfaßten Inszenierung Bozo Milers. Alsdann folgte „Carmen" unter der musikalischen Oberleitung Volkmanns, der dem Werk zwar allerhand neue Schönheiten entlockte, aber im allgemeinen nicht das schmissige Tempo des Werkes erfaßte. Den eigentlichen Höhepunkt der Spielzeit bildete Liebschers Inszenierung des „Figaro" mit den von Ludwig Sievert geschaffenen Raumarchitekturen. Karl-Heinz Barth als Figaro wurde diesem neuen Stil besonders gut gerecht. „Der Wildschütz" erstand stilistisch in einer vollkommen neuartigen Inszenierung Bozo Milers, der gerade hiermit einen außerordentlich großen künstlerischen Erfolg davontrug. Als nordwestdeutsche Erstaufführung brachten Dr. Fritz Berend und Bozo Miler in einer nach der neuen Bearbeitung Franz Werfels dramaturgisch sehr geglückten Bearbeitung Verdis „Macht des Schicksals" heraus. Otto Volkmann brachte in einer Morgenfeier das Willibald Gluck zugeschriebene Singspiel „Die Maienkönigin" in einer sehr feinen musikalischen Ausarbeitung heraus und Gerd d'Haussonville zeigt sich als feinnerviger Regisseur. Der „Tannhäuser" erfuhr mit unseren bescheidenen Mitteln eine gut ausgearbeitete Aufführung, die durch Berends musikalische Leitung ihr besonderes Gesicht bekam. „Gianni Schicchi", diese köstlichste moderne musikalische Komödie von Puccini, erfuhr durch Berend eine geradezu meisterhafte Aufführung. Ueber die Uraufführung „Das Mahl der Spötter" habe ich bereits berichtet. Otto Volkmann brachte dann noch den „Eugen Onegin" von Tschaikowsky in einer sehr eindringlichen Aufführung heraus, die durch Edith Sayitz (Dresden) als Tatjana mit Hummelsheim und Rütten ihr besonderes Gesicht erhielt. Es ist noch zu erwähnen, daß sich bei uns ein neuer Tenor, Georg Hartenfeller, sehr angenehm bemerkbar macht. Im Tanz hatten wir nur ein einziges Gastspiel der neuen Tanzbühne Münster, die uns ein eindrucksvolles Programm brachte; jedoch litt die Aufführung stark unter verschiedenen zufälligen Mängeln. — Das Musikleben bot dieses Jahr eine sehr magere Auslese. Es fehlten jegliche Höhepunkte, es fehlte die geschlossene Linie. Aus den wahllos verstreuten Darbietungen seien besonders die Sinfoniekonzerte genannt. wobei sich Volkmann als ausgezeichneter Bruckner-Dirigent erwies. Emanuel Feuermann, Georg Kuhlenkampf-Post, Fritz Deinhard weilten als Solisten hier. Bemerkenswert sind die musi-

kalischen Volksunterhaltungsabende, die durch ihren hohen künstlerischen Wert dem Musikleben ein neues Gesicht verleihen. Ein Concerto grosso von Händel, die St. Antonie-Variationen von Brahms, das Concerto grosso von Corelli, die „Coriolan"-Ouvertüre, Klavierkonzert in c moll mit Wesdehlen und die Zweite von Beethoven unter Volkmanns durchsichtiger Stabführung und Liedvorträge von Hummelsheim seien besonders erwähnt. Max Menge gab einen Violinabend, Wesdehlen einen Schumann-Brahms-Abend, die Schuster-Woldan brachte in ihrem Programm eine Sonate von Reger, das Prager Zika-Quartett, das Guarneri-Quartett mit Ravel und Borodin, das einheimische Junghans-Quartett und die Schuster-Woldan mit ihrem Quartett boten teilweise ausgezeichnete Genüsse. Bemerkenswert sind noch zwei Abende mit Heino Klein, in denen er eine lange Folge von Solostücken für Laute und von Kammermusikwerken für Gitarre, Bratsche und Flöte in sorgfältigster und qualitativ hochstehenden Programmen bot. Der Lehrergesangverein unter Volkmann zeigte in einem Abend feinste Kultur des Stimmlichen und deutete auf weitere Fortschritte hin. Das Jekelius-Paar bot Volkslieder von tiefer Einfühlung und herrlicher Kultur. — Das Röthig-Quartett brachte eine Folge vom 16.—19. Jahrhundert, der Domchor unter Bäumer Werke von Turini, Bach, Bruckner, Buxtehude, das Weber-Quartett Lieder von Kämpf, Wetz, Sekles, Othegraven und H. C. Schmid. Der Marianne Bürger-Frauenchor Werke von Scarlatti, Fauth, Hans und Paul Pfitzner, Otto Volkmann, Strauß und Gretschaninow. Musikdirektor Prenzler bot Kantaten und Arien von Weckmann, Krieger, Tunder, Zachow und Bach. In einem Konzert mit Musik um Friedrich den Großen boten Charlotte Schneider (Sopran), Hans Baer (Klavier) und Josef Bach (Flöte) Werke von Friedrich dem Großen, Bach, Graun, Quantz, Reichardt-Kirnberger, Kellner, von Joh. Chr. und K. Ph. Em. Bach. Raatz-Brockmann bot hohe Stimmkultur, aber leider kein gutes Programm. *Hans Paul Passoth.*

*

Prag. (Hindemiths „Cardillac" im Prager Deutschen Theater.) Ein Musiker, den vor allem ein mitreißendes, überschwengliches, ja stürmisches Temperament kennzeichnet, pflegt nicht für das Undramatische zu schwärmen. Und doch, bei Hindemith scheint dies zu sein. Nicht etwa, daß der Text zu seiner Oper ein Fehlen einer dramatischen Anlage oder eine Ausschaltung hochdramatischer Momente aufwiese — im Gegenteil — Verismo schärfster Prägung ist der allererste Eindruck, den man empfängt. Aber Hindemith, der Kammermusiker, der absolute Musiker par excellence, sucht in der Verwirklichung einer theoretischen Annahme seine Instrumentalmusik auf das Drama zu verpflanzen, d. h. er musiziert im epischen Stil *neben* dem Drama einher. Stellt also gewiß etwas musikalisch Antitheatralisches auf das Schauspieltheater, eine Kantate vielleicht, die von einer Reihe von Orchesterkonzerten durchkreuzt wird; die Definition der Gattung ist schließlich nebensächlich. Einst meinte man bekanntlich, daß eine musikdramatische Steigerung nach Straußens „Elektra" undenkbar sei, und sie kam doch („Erwartung", „Wozzeck"). Hindemith schlägt nun eine entgegengesetzte Richtung ein, indem er nicht mehr das Schauspiel in der Musik sich spiegeln läßt, die Musik des Cardillac dämpft und unterdrückt vielmehr das Drama „Cardillac", und das Drama weiter sordiniert durch eine in der Schreckensszene einsetzende Pantomime, die musiklos endet. „Cardillac" ist ein Rückschlag gegen die frühere hyperdramatische Opernmusik in Deutschland. Das Musizieren im oft steifen Gewande einer Figuralmusik verblüfft zuerst. Allmählich gewöhnt man sich an das Gefühl, achtzehn geschlossene Nummern vor sich zu sehen. Die Gebilde haben bei näherer Analyse tatsächlich Symmetrieform, stellen also ein heute wieder neues Formprinzip der Asymmetrie Stravinskys oder dem motorischen Keimen eines Schönbergschen Schemas entgegen. Das „Lied der Dame", die „Arie des Kavaliers" und das „Arioso" des Cardillac sind sogar dreiteilig und haben in der Mitte einen kontrastierenden Satz. Die oratorienhaften Chöre scheinen mit der Petyrekschen Litanei-Weise artverwandt zu sein. Die Wechselgesänge Cardillacs mit dem Chor haben 22 Variationen; eine Arie mit konzertierendem Instrument und eine Flötensonate während der Ermordung charakterisieren den Stil am schlagendsten. Die rhythmische Kraft der Thematik, die großrhythmische Formung durch Tempo und Dynamik, die Instrumentation, in der die solistische Besetzung herrscht und in der Saxophon, Oboe und Klavierklang stark bemerkbar werden, sind echter Hindemith. Zemlinsky hat mit bewundernswertem Können das Stück herausgebracht, Laber mit großem Wurf eine gut gegliederte und im Detail inspirierte Szene geschaffen. Adolf Fuchs als Cardillac, Frau Sieber und Frl. Karst, Macha, Fellner, Reiter, Czubok boten vor allem stimmlich Außerordentliches. Chor und Orchester haben virtuose Aufgaben mit Bravour gelöst. Dr. *Erich Steinhard.*

*

Wien. (Oper.) Unsere Staatsoper, die uns ja mit Novitäten durchaus nicht verwöhnt — es ist doch z. B. fast unglaublich, daß wir keine einzige Schrekeroper im Repertoire haben, der „ferne Klang" in Schrekers Vaterstadt überhaupt noch nie erklang —, hat sich nun doch mit zwei neuen Werken eingestellt. Und während im allgemeinen die Novitäten der letzten Jahre recht lieblos behandelt wurden, zu ungünstigen Terminen herausgestellt, oft schlecht ausgewählt und auf jeden Fall prompt wieder abgesetzt worden waren, wie um zu beweisen, an der modernen Opernproduktion sei eben „nichts daran", erfreuten sich sowohl Hindemiths „Cardillac", als auch das Ballett von dem jungen Wiener Salmhofer einer sorgfältigen Vorbereitung. Um die außerordentlich gelungene Aufführung des ungemein schwierigen „Cardillac" machte sich hauptsächlich Kapellmeister Heger verdient, der in vielen Wochen harter Probenarbeit Soli, Chor und Orchester zu einer ganz vorbildlichen Leistung anzueifern verstand. Die Regie leitete ein Gast, Herr Schüler aus Wiesbaden, nach dessen Anleitung der Chor recht exakt exerzierte, wie das bei „moderner" Regie jetzt nun einmal üblich ist. Herr Jerger, ein Sänger von besonderer Musikalität und Intelligenz, gab den Cardillac, die „Tochter" sang Fräulein Stünzner aus Dresden als Gast, und Frau Achsel und die Herren Maikl, Hofer, Madin und Zec bemühten sich mit Eifer um die kleineren Partien. In der Rollerschen Inszenierung blieb der Schauplatz des ersten Aktes auch im dritten derselbe, das Schlafzimmer der Dame mit allzu hohem Baldachin und Fenster wirkte ungewöhnlich, doch nicht günstig, effektvoll waren nur die aus der konsequenten Finsternis hervorleuchtenden Schmuckstücke der gespenstischen Goldschmiedwerkstätte. Das Publikum, voll Angst, am Ende „unzeitgemäß" zu erscheinen, nahm das verfehlte Opernexperiment freundlich auf und dankte allen Helfern für eine Arbeit, der wohl kaum ein bleibender Erfolg beschieden sein wird. Die Kritik aber hat in ihrem überwiegenden und maßgebenden Teil das Werk abgelehnt und auf den Widerspruch hingewiesen, der zwischen dem durch Stilisierungsversuche und ungeschickte Mache zwar verdorbenen aber doch romantischen Text und der Musik besteht, die durch Unmelodik, Unsanglichkeit und kammermusikalisch-kontrapunktisches An-der-Szene-Vorbeimusizieren erfolglos versucht, das Ewig-Romantische aller Opernmusik ad absurdum zu führen. Viel weniger Anlaß zur Aufregung gab die zweite Novität, „Das lockende Phantom", Ballett von Franz Salmhofer, einem erst siebenundzwanzigjährigen Wiener Schrekerschüler, der durch die gesunde Natürlichkeit seiner einfallreichen Phantasie zu unseren starken Hoffnungen gehört. Ueberaus fruchtbar und rasch, vielleicht bisweilen allzu rasch arbeitend, ist er durch Lieder, Klavierstücke, Kammer- und Orchesterwerke bekannt geworden und hat sich auch in mehreren Schauspielmusiken, die im Burgtheater zur Aufführung gelangten, der Bühne vertraut gemacht, die er nun mit einem selbst verfaßten Text bezwingen möchte. Der Vorwurf ist etwas dürftig: ein Jüngling begeht das Weinlesefest so gründlich, daß er seiner Braut vergißt, in einer koketten Winzerin das „Lockende Phantom" erblickt, dem er, von Rausch und Traum umnebelt, rastlos nachjagt. Alle Geister der Natur werden lebendig, Wurzeln und Quellen, Winde und Felsen treten ihm personifiziert entgegen, wehren ihm den Weg, werden von ihm bekämpft, bis ihn endlich sein Phantom als Irrlicht in den Sumpf lockt, in dem er versinkt. Im dritten Bilde aber findet er ernüchtert und entzaubert wieder zum Licht des Tages und zu der glücklicherweise nur in Gedanken verlassenen Braut zurück. Die Musik ist im ersten und dritten Bild harmonisch einfach und harmlos fröhlich, im zweiten wird sie von den phantastischen Verwirrungen angeregt, charakteristisch, farbenreicher, und die virtuose Kunst der Orchesterbehandlung treibt hier so manche prächtige Blüte. Zumal die verführerische Hauptgestalt wird so zu einem lockenden Phantom, dem das Talent des Musikers nicht ohne Erfolg nacheilt. Die faszinierenden Bühnenbilder, die Oskar Strand in magische Beleuchtung taucht, Krövers

überaus geglückte choreographische Inszenierung, das Orchester unter Hegers umsichtiger Leitung und die brillanten Leistungen unseres viel zu wenig beschäftigten Balletts, vor allem die der Damen Losch und Pfundmaier, dies alles wirkte zusammen, dem sympathischen Werk den verdienten Erfolg zu bereiten. — Auch unsere Volksoper regt sich trotz aller widrigen Umstände wieder recht eifrig. Sie brachte in den letzten Wochen zur Siebenjahrhundertfeier des heiligen Franz von Assisi ein in Ungarn entstandenes, nach ihm benanntes Oratorium, dem die dortigen Franziskaner zu zahlreichen Aufführungen verholfen haben. Hier wurde es als geistliche Oper, von Viktor Lanyi, vertont von Hugo Beretvas, in einer hübschen Inszenierung des Dr. Lampel von dem Direktor Rainer-Simons mit seinem bewährten Geschick zur Aufführung gebracht. Auf der Vorderbühne sitzt unverändert durch alle drei Akte hindurch der Chor der Mönche, dem ein Vorleser die Geschichte von des Heiligen Geburt, unheiliger Jugend und wunderbarer Bekehrung durch die Erscheinung Christi bis zu seinem Eintritt ins Kloster vorträgt, während die erzählten Vorgänge auf einer zweiten, kleineren Bühne im Hintergrund in effektvoll beleuchteten stimmungsvollen lebenden Bildern sichtbar werden. Dazu eine recht undramatische Musik, die es nicht vermag, sich den kontrastierenden Momenten der Handlung anzupassen und konstant „fromm" mit „langsam", ja sogar „langweilig" verwechselt und sich mit temperierten französischen Kantilenen zu behelfen versucht, auch Kunstfertigkeiten des fugierten Stils mehr andeutend als beweisend. Die Aufführung unter Dr. Weißenbäck, dem Leiter unseres Institutes für Kirchenmusik, war recht gelungen und die Herren Puntschart, Tiemer, Brand, Hellgren, die Damen Fichtinger und Mathé leisteten ganz Außerordentliches. Bald nachher folgte die Uraufführung eines Einakters „Die Blinde", Text von Ralph Benatzky, dem von Jazzschlagern her rühmlichst bekannten, der es hier einmal auf ganz anderem Gebiet versucht, Musik von Max Ast, dem allgewaltigen Musikdirektor des Wiener Rundfunks. Die Handlung führt in ein Sanatorium, was, wenigstens für die Oper, neu ist und erzählt von der Wunderheilung einer Blinden, die, wie aus anderen Blindenopern bekannt ist, durch grelles Sonnenlicht wieder mit ewiger Nacht bedroht ist. Von allem, was sie sieht, enttäuscht und durch die ehebrecherische Umarmung der Stiefmutter und des Wunderdoktors erschüttert, kehrt sie — was weniger neu ist — freiwillig wieder in die Nacht der Blindheit zurück. Die nüchterne Prosa der Worte läßt die Musik anfangs nicht recht in Schwung kommen, doch in den Liebesszenen und der dramatischen Steigerung des Schlußeffektes wird sie merklich wärmer und erhebt sich in breiter Gesangsmelodik nach Puccinischem und d'Albertschem Muster bei vortrefflicher, charakteristischer und geschmackvoller Orchesterbehandlung zu einprägsamer Theaterwirkung. Die als ausgezeichnete Liedersängerin bekannte Frau Stransky debütierte mit Erfolg in der Hauptrolle, neben ihr bewährten sich Frau Garda und die Herren Hellgren und Brand. Nach dem tragischen Einakter folgte eine angeregte und anregende Neustudierung von Puccinis „Gianni Schicchi" mit dem prächtigen Rudolf Bandler in der Titelrolle und Dr. Weirich als musikalischem Leiter. Damit ist das entzückende Werk von der Staatsoper freigegeben, die es unbegreiflicherweise nicht in ihrem Spielplan zu erhalten vermocht hat.

Dr. *R. St. Hoffmann.*

*

Zürich. Der Uraufführung der Schoeckschen „Penthesilea" in Dresden folgte in Zürich eine Art „Schoeck-Woche". Der Lehrergesangverein unter Kapellmeister Denzler brachte in einem Schoeck-Konzert eine Reihe an dieser Stelle schon besprochener Werke, darunter die „Dithyrambe" für gemischten Chor, das Stadttheater eine Neueinstudierung des „Don Ranudo", bei welcher man leider eine entzückende nachkomponierte Szene vermissen mußte, eine Szene von entscheidender Bedeutung im Gefüge der Handlung und von erprobtem Wert. Das Züricher Radio sogar beteiligte sich an der Ehrung des Komponisten und übertrug eine Konzertaufführung von „Erwin und Elmire" aus Luzern. Das Wichtigste aber geschah im vorletzten Abonnementskonzert: unter Schoecks persönlicher Leitung (gesungen von Thomas Denis) kamen die kürzlich in Winterthur uraufgeführten „Vierzehn Gesänge für eine Singstimme mit Orchester, nach der Gedichtfolge „Lebendig begraben" von Gottfried Keller zur Aufführung. Man möchte diese „Singstimme" nach einem Schumannschen Ausdruck als „innere Stimme" bezeichnen Keine Deklamation übersteigert das Dichterwort, kein „Gefühl" (es müßte bei dem heiklen Stoff unertragbar werden!) weitet oder überwallt die musikalische Linie. Wunderbar ist der Uebergang vom Malen der äußeren Vorgänge zum Visionären, von der Wirklichkeit zum Phantasieleben des Eingesargten, das nach und nach das ganze Orchester ergreift. Das Versöhnliche, ja Erhebende seines Werkes liegt darin, daß Schoeck den mannhaften Schlußgedanken der Dichtung: Herr des Schicksals bleiben bis zuletzt! in machtvollster Steigerung herausarbeitet, das Große seiner Schöpfung, daß er es kann, ohne das Traumhafte der Stimmung zu zerreißen, ohne den einzigartigen Stil dieser Komposition zu verletzen. — Ein „Magnificat" von Kaminski (9. Abonnementskonzert) hat enttäuscht. Vergebens sucht man darin jene tief innerliche Geschlossenheit, deren Kaminski fähig ist. Ich glaube, das Orchester bringt den äußerlichen Zug hinein. Die zürcherische Konzertsängerin Else Verena beschenkte uns mit einem Joseph Haas-Abend (am Klavier der Komponist). Haas ist hier nur durch ein Streichquartett und einige Klavierstücke eingeführt. Bei diesen letzteren habe ich selbst aus Ueberzeugung mitgeholfen und bin um so verstimmter darüber, daß ich bei den Liedern den Eindruck einer gewissen Spröde des Ausdrucks nicht los wurde! Gerade dem Klaviersatz mangelt die Vielseitigkeit, die entscheidende Ausdruckskraft. — Das zweite Konzert der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik brachte den ersten Satz einer Sinfonie (Op. 16) von Krenek, ein Kammerkonzert für Klavier und Geige mit 13 Bläsern von Alban Berg und eine Kammersinfonie für 13 Soloinstrumente (Op. 25) von Max Butting. Krenek erscheint hier nicht ganz traditionslos (formale Bindung durch den obstinat monotonen Rhythmus). Bei Alban und Butting fragt man sich, ob wir ihren Werken nicht reif sind oder ob ihre Werke nicht die Reife haben, über den engen Kreis Gläubiger hinaus zu überzeugen. Die Aufführung durch das verstärkte Winterthurer Stadtorchester unter Hermann Scherchen [Mitwirkende: Stefi Geyer (Violine) und Walter Frey (Klavier)] war einwandfrei. *Anna Roner.*

KLEINE MUSIKBERICHTE

Bamberg. Unter den örtlichen Beethoven-Feiern verdienen vier Veranstaltungen besondere Hervorhebung. Das verstärkte Theaterorchester gab den glücklichen Auftakt mit einem Konzert unter der verständnisvollen Leitung Paul Hellers, in dem neben einer packenden Wiedergabe der Pastoralsinfonie besonders das von Karl Leonhardt trefflich gespielte Klavierkonzert starkem Interesse begegnete. Seinen künstlerischen Höhepunkt fand das Zentenarium hier in einem Konzert der Dresdener Philharmoniker unter Eduard Mörike, das besonders mit einer faszinierenden Interpretation der c moll-Sinfonie eine nachhaltige Wirkung hinterließ. Auch die beiden ältesten Gesangvereine bemühten sich, mit den bescheidenen Mitteln ihres Ausdrucksgebietes erfolgreich um die würdige Ausgestaltung einer Beethoven-Feier. Im „Liederkranz" fesselte u. a. Ernst Schürer mit einer männlich-herben Darstellung des Violinkonzertes, in der „Cäcilia" sang mit guter Auffassung Frau Stock neben einigen Liedern die große Arie der Leonore. Die solistischen Darbietungen waren umrahmt von beachtenswerten Chorleistungen unter der hingebenden Leitung der beiden Vereinsdirigenten Höller und Aumüller und instrumentalen Darbietungen unter der Stabführung des Obermusikmeisters Heinlein. *Bth.*

*

Bern (Schweiz). Das Programm der musikalischen Schlußfeier des hiesigen städtischen Gymnasiums brachte eine neue Chorkomposition von Julius Mai, „Die Alpen", ein Festgesang nach Worten aus der gleichnamigen Dichtung von A. v. Haller, für Männerchor mit Klavier-, Orgel- oder Orchesterbegleitung zur Uraufführung. Die neue Komposition bezeugt überall einen klaren Aufbau, wirkungsvoll farbenstarke Harmonieverbindungen, routinierte Satztechnik und eine sehr vornehme Grundhaltung. Sie ist in dreiteiliger Form angelegt und läßt zu Beginn und Ende mehr das erzählende Moment in den Vordergrund treten, wogegen das Mittelstück lebhaft dramatisch gehalten ist und den geübten Kontrapunktiker verrät. Das Ganze ist auch für gemischten Chor bearbeitet worden und darf jeder Chorvereinigung aufrichtig empfohlen werden. *Kurt Joss.*

*

Coburg. (Oper.) „Die tote Stadt" von E. W. Korngold erlebte hier am 10. April ihre Erstaufführung; mit der Aufführung dieses Werkes kam der jugendlich-geniale Komponist bei uns zum überhaupt ersten Male zu Worte. („Ring des Polykrates" und „Violantha" hat man leider nie herausgebracht, obwohl sie längst im Spielplan angekündigt waren!) Die Aufführung unter Bing war in jeder Beziehung hervorragend. In Hans Schmitt und Gerda von Keylen standen für die zwei großen Partien ganz ausgezeichnete Kräfte zu Gebote. Intendant Mahlings prächtige Inszenierung erhöhte stark die Gesamtwirkung, und so erzielten das Werk und die Aufführung einen sehr großen Erfolg. *Fritz Zapf.*

*

Freiberg i. Sachs. Zu den bedeutendsten musikalischen Ereignissen des verflossenen Konzertwinters gehört ein Konzert der Dresdner Liedertafel unter der bewährten Leitung Kapellmeister K. M. Pembaurs, in dem wir Männerchöre von R. Becker, Schubert, Hegar, Andreae u. a. hörten. Besonders erwähnt zu werden verdient die solistische Mitwirkung der ausgezeichneten Sopranistin Irmingard Scheidemantel. — Das letzte Philharmonische Konzert der ehem. Stadtkapelle (Leitung: Kapellmeister O. H. Mann) stand auf beachtenswertem künstlerischen Niveau und brachte uns als Hauptwerk Beethovens Achte. Als Solist konzertierte Walter Fickert erfolgreich mit Mendelssohns g moll-Klavierkonzert. — Von den Beethoven-Feiern ist an erster Stelle die des Stadttheaters (letzte musikalische Morgenfeier) zu nennen, in der das Freiberger Kammertrio: Graumnitz-Backhaus-Trinks mit einer glänzenden Wiedergabe der Trios B dur Op. 97 und Es dur Op. 1 Nr. 1 und der Variationen Op. 44 erfreute. — Auch die öffentliche, sehr eindrucksvolle Beethoven-Feier des Realgymnasiums, die Oberlehrer Rudolf Dietze unter Hinzuziehung einiger Künstler veranstaltete, hinterließ die angenehmsten Eindrücke. *F.*

*

Heilbronn. Dem Andenken Beethovens waren folgende Veranstaltungen gewidmet: Drei instruktive Vorträge von August Richard, drei Konzerte der Konzertgesellschaft unter der Leitung Richards mit Kempf (Klavier), Berber (Violine) und Wendling-Quartett und „Christus am Oelberg" in der Kilianskirche (Volkschor, Chormeister Alt). Den Höhepunkt bildete eine eindrucksvolle „Fidelio"-Aufführung im Stadttheater, die Kapellmeister Rypinski mit Oberspielleiter Kraus (Karlsruhe), Bender (München), Bäumer und Lohalm (Stuttgart) als Solisten und verstärktem Chor und Orchester vortrefflich herausbrachte. *W.*

*

Oldenburg. Als zweite Bühne im Reich brachte das Oldenburgische Landestheater unter der sehr rührigen musikalischen Leitung Werner Ladwigs und in einer den russischen Volkston mit natürlicher Echtheit treffenden Inszenierung Dr. Hans Preß' die einzige komische Oper von Mussorgsky: „Der Jahrmarkt von Sorotschintzi" vor kurzem heraus. Die sehr geschickte Bearbeitung, die nur Originalmusik verwendet, stammt von N. Tscherepnin, die auch zwischen die beiden ersten Akte das von Rimsky-Korsakow instrumentierte Orchesterwerk „Die Nacht auf dem kahlen Berge" einschiebt, wie es Mussorgsky zu Lebzeiten selbst geplant hatte. Durch sehr geschickte Retouchen verstand es Werner Ladwig mit sehr feinem Stilgefühl, dem Werk zu stärkster Eindringlichkeit zu verhelfen. Der „Jahrmarkt" wies eine derartige Fülle feinster und komischster, oft derber Charakterisierungskunst und eine packende Vitalität in Rhythmik und Melodik auf, daß man sich nicht dem hinreißenden Zauber der nur sehr kurzen Oper entziehen konnte, obwohl sie eigentlich, hauptsächlich im ersten und letzten Akt, etwas handlungsarm ist. Die Aufführung erntete außergewöhnlichen Beifall, der auch der herrlichen Paraßja Edith Delbrücks galt.

Hans Paul Passoth.

*

Osnabrück. Das Osnabrücker Stadttheater brachte die komische Oper „Der Dorfbarbier" von Johann Schenk als Erstaufführung heraus. Das amüsante Werkchen erwies sich dabei als eine äußerst wertvolle Bereicherung des Spielplans und man muß sich eigentlich wundern, daß dieses ursprünglichste aller Singspiele so gut wie gar nicht im deutschen Opernspielplan zu finden ist. In munter fließendem Tempo sprudelt köstlicher und wirkungsvoller Humor und die Partitur bietet meisterliche Perlen von Arien, Duetten, sogar Quartetten, deren Wert in der trefflichen Charakterisierung der komischen Situationen liegt. Der sorgfältig gefeilten Aufführung, deren szenische und musikalische Leitung Dr. Fritz Berend innehatte, war ein außerordentlich starker Erfolg beschieden.

Hans Paul Passoth.

*

Prag. Hermann v. Schmeidel vom Dr. Hochschen Konservatorium in Frankfurt a. M. wurde als Leiter der Orchesterklasse an die Deutsche Musikakademie in Prag berufen. Schmeidel, der bisher u. a. Dirigent des Deutschen Singvereins war, übernimmt gleichzeitig den Deutschen Männergesangverein und wird hiermit über einen der größten Vokalkörper in Prag verfügen. — Robert Volkner, der ehemalige Leipziger und Frankfurter Intendant, der später Direktor des Karlsruher Theaters wurde, wird die Prager Bühne übernehmen. Nachdem der Breslauer Intendant Turnau und Direktor Eger eine Berufung abgelehnt hatten, waren seitens einiger Freunde Kramers Bestrebungen im Zuge, letzteren wieder für Prag zu gewinnen. Die Aktion ist gescheitert und Volkner, der in letzter Zeit die Neue Wiener Bühne leitete, wird, falls der Landesausschuß zustimmt, Chef des Prager Deutschen Theaters. Gelingt ihm die Repertoirbildung und die heute dem Theaterwesen fehlende Modernität, so ist ein neuer Aufschwung zu erwarten. *E. St.*

*

Triberg. Durch den kath. Kirchenchor fand unter Leitung von Musikdirektor Bier die Uraufführung des Weihnachtsmysteriums von Wagner-Cochem statt. Der musikalische Apparat besteht aus gemischtem Chor, Kinderchor, vier Solostimmen, Klavier, Harmonium, Celesta, Solo-Violine, Solo-Cello und zwei Oboen; der Text ist aus Worten der Hl. Schrift und alten deutschen Weihnachtsliedern von H. H. Pater Wiesebach S. J. zusammengestellt. Die erste Aufführung machte eine Wiederholung notwendig. Es handelt sich um ein Werk von wirklicher Bedeutung. Der Tondichter hat es meisterhaft verstanden, altdeutsche Weihnachtsmelodien und klassische Weihnachtsstücke in seinem Werk zu hoher künstlerischer Einheit eigenen Gepräges zu verweben, so daß er uns eine Tonschöpfung schenkte, die in modernem Gewande auf klassischer Grundlage fußt und mit dem gesunden Volkstum eng verbunden ist. Daher wird das Werk — soviel läßt sich mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen — seine Lebenskraft bewahren. Dr. *Grüninger.*

*

Zwickau. In einem Konzert des Städtischen Orchesters Zwickau brachte Prof. Laber-Gera die „Wolfgang-Sinfonie" B dur, Op. 24 von Kapellmeister Johannes Engelmann zur Uraufführung. Das fünfsätzige Werk zeichnet sich durch reiche thematische Erfindung, großes kontrapunktisches Können (machtvolle Doppelfuge) und klangvolle, die Höhepunkte glänzend heraussteigernde Instrumentation aus. In Labers lebendiger Gestaltung fand die Sinfonie starken, den Komponisten wiederholt hervorrufenden Beifall. — Mit gleich starkem Erfolg wurde in Altenburg desselben Komponisten „Sinfonische Ouvertüre" für großes Orchester (unter eigener Leitung), die „Phantasie, Passacaglia und Fuge" Op. 28 für Orgel und das Adagio aus dem Violinkammerkonzert Op. 25 uraufgeführt. *R.*

BESPRECHUNGEN

Musikalien

Paganinis Variationen über *„Nel cor più non mi sento"*, im Original für *Violine ohne Begleitung* geschrieben, hat *Vasa Prihoda* jetzt dem Geiger durch Hinzufügen einer zwar nicht im Geiste der Paesiello-Zeit erfundenen, aber lebendig durchgeführten Klavierbegleitung näher gebracht. Die enormen Schwierigkeiten des Stücks werden dadurch nicht vermindert, aber der Geiger gewinnt doch Halt und festeren Boden durch die Unterlage des harmonisch füllenden Instruments. Der Paganini-Nachwuchs hat für das auch mit Fingersätzen versehene Werk dem Fürstnerschen Verlagshaus dankbar zu sein.

*

Otto Singer: Drei Stücke für Flöte und Klavier, Op. 19. Verlag L. Oertel, Hannover.

Wo häusliche Pflege des Flötenspiels stattfindet und das Verlangen nach Gesellschaftsstücken guter Art besteht, werden

diese auch den Klavierspieler nicht einfach zur untergeordneten Rolle verurteilenden Neuheiten — Rigaudon, Minuetto und Capriccio — sicher ihre Liebhaber finden.

*

Die von *Steingräber* in Leipzig unter dem Sammeltitel *„für Konzert und Haus“* herausgegebene Sammlung klassischer und romantischer *Violinstücke* umfaßt bereits mehrere Dutzende von Nummern. Ihre Bearbeitung ist Henri *Marteau* anvertraut worden, womit die Bürgschaft für künstlerische Geltung vollständig gewährleistet ist. Als Probenummern liegen vor: *Raffs Cavatine*, dann die 6 Solostücke von *Vieuxtemps* Op. 55, technische Förderungsmittel und inhaltlich anregende Kompositionen, schließlich das sechste der als *„leichte Solostücke“* bezeichneten Violinstücke von H. *Léonard*, Op. 41. Ein reicher Gewinn ist durch Neuauflage dieser letztgenannten, übrigens nicht gerade „leicht“ im herkömmlichen Sinn zu nennenden Komposition nicht erzielt worden. Es gibt Besseres von Léonard, so seine humoristischen Tierstückchen; Opus 41 schmeckt gar zu sehr nach Bériot, wennschon, das muß gesagt werden, das Léonardsche Allegro mit mehr Anstand und in besserer Haltung auftritt, als das seines älteren belgischen Landsmannes.

A. Eisenmann.

*

Alfred Rondorf: Neue Schubert-Lieder zur Gitarre. Musikverlag Ernst Bisping, Münster i. W.

Sechs Lieder für hohe Stimme bieten gewandten Gitarrespielern Gelegenheit, sich mit Originalsätzen von Schubert (zwei von Diabelli) im Geläufigkeitsspiel zu üben. Der Gitarresatz ist mustergültig, mit Fingersätzen versehen und bis auf den „Erlkönig“ gut zu bewältigen. Diesen für Gitarre zu setzen, ist für unser heutiges Empfinden etwas fremd. Ganz besonders geeignet für Gitarre ist dagegen „Wohin“, „Der Einsame“ und „Das Fischermädchen“. Warum hat der Herausgeber bei Bezeichnung der Finger der rechten Hand sich nicht der allgemein üblichen Bezeichnung durch Punkte angeschlossen? *Lydia Knayer.*

*

Hans Wagner-Schönkirch, Op. 197: Altdeutsche Minnelieder. Verlag Eulenburg, Leipzig.

Das sind ganz kostbare Dinge, diese fünf zart gewebten Madrigale. Der Chorsatz ist von großer Meisterschaft, daran man seine Freude haben kann. Kein toter Punkt in den Mittelstimmen, blühendes, leicht archaisiertes Leben im Chorklang, gleichsam mit einer Patina überdeckt, die sehr reizvoll ist. Hier finden die Männerchorvereine ihre Sehnsucht nach dem Madrigal erfüllt.

*

Hans Wagner-Schönkirch: „Ein freies Volk“, für Männerchor a cappella. Verlag Eulenburg, Leipzig.

Gibt Mark und Wucht in treffsicherem, mitreißendem Volkstone.

*

Josef E. Ploner: Volksliedbearbeitungen. Verlag Eulenburg, Leipzig.

Da ist der richtige Mann an die richtige Sache geraten. Am Volkslied herumschnitzeln, ist ein heikel Ding. Wenn es so geschieht, tun wir mit. Diese Bearbeitungen für Männerchor verlöschen nicht die Linien. In sanfter Wehmut und neckischer Heiterkeit zeichnet Ploner Ornamente von schönem Schwunge um die Melodien. Nachtwächterlied, Es hat ein Bauer ein schönes Weib, Jetzt kommt die Zeit, Hab' meine Wage vollgeladen. Es sind kurios feine, interessante Dinge, alle diese Neuerscheinungen des für die Chorliteratur rührigen Verlages.

Prof. *Josef Lorenz Wenzl.*

*

Viggo Brodersen: Auf duftiger Haide, Op. 45, Gesang mit Klavierbegleitung. Verlag Steingräber, Leipzig.
— Fünf Lieder, Op. 26.

Brodersen ist eine ausgesprochene Liedbegabung. Lauter feine duftige Lyrik. Für Haus und Konzert empfehlenswert.

*

Emil Kraemer: Zwei Heimatchöre, Op. 291, für Schul- oder Frauenchor.
Joseph Knörl: Was das Jesulein zu tun hat, Op. 6 b für vierstimmigen Männerchor.
— Drei Weihnachtslieder, Op. 6 a.
Hans Jöris: Zwei Weihnachtslieder, Op. 9, für sechsstimmigen gemischten Chor.
Eugen Schmitt: O wunderbare heil'ge Nacht, Op. 18.

Sämtliches aus dem Verlag L. Schwann, Düsseldorf, kann als gute Musik empfohlen werden.

*

Im Verlag W. Webels, Musik- und Theaterverlag, Steele (Ruhr) sind folgende Männerchöre erschienen: Ernst Hansen, „Rosenzeit“ (Op. 175) und „Solang dein Mütterlein noch lebt“; F. Nagler, „Willkommen, Jung-Frühling“; Hans Bastyr, „Die Verlass'ne“; F. Frommlet, „Deutsche Zuversicht“; Karl Wüst, „Die tote Batterie“, „Weckruf“, „Das Hüttelein“ (Chor und Soli) und „Grüß Gott“; Viktor Kahl, „Hochamt im Walde“ (Op. 36).

*

Alfred Grünfeld, Op. 56: „Soirée de Vienne“, Konzertparaphrase über Johann Straußsche Walzermotive aus Fledermaus u. a. Verlag Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Für gewandte Pianisten und ihre Zuhörer eine Erholung im Konzertsaal, in Gesellschaft und zu Hause.

*

Lothar Windsperger, Op. 35: Fantasietten-Suite für Klavier. Verlag B. Schott's Söhne, Mainz.

Es sind zehn kurze fantasieartige Stücke, die technisch teilweise erhebliche Schwierigkeiten bieten, sofern sie wirken sollen. Wer dem Komponisten in diesem Werk zum erstenmal begegnet, muß sich erst langsam mit seinem Kompositions- und Klavierstil vertraut machen. Daß man es mit einer ausgesprochenen Begabung zu tun hat, merkt man bald. Manches klingt freilich recht eigenwillig. Vergebens wird man nach einer „captatio benevolentiae“ fahnden. *A. K.*

*

Joseph Haas, Op. 72: Deutsche Vesper. Nach Worten der Heiligen Schrift für 2 Soprane, Alt, Tenor und Baß a cappella. Verlag Schott, Mainz.

Welch unerschöpflichen Reichtum das Buch der Bücher auch heute noch für den darstellt, der darin zu lesen weiß, das zeigt die Auswahl des durch P. Leo Söhner besorgten Textes. Wer aber den Geist und den Glauben in sich fühlt, diesen Worten die Musik zu geben, der ist glücklich zu preisen. Joseph Haas ist schon immer den inneren Stimmen des Menschen nachgegangen, ob er durch sonnigen Humor verklärte Schwänke und Idyllen, ob er Lieder des Glücks, ob er Gesänge an Gott geschrieben hat oder ob er Angelus Silesius bis ins tiefste Innere nachgespürt hat. Laßt uns singen, laßt uns preisen Gottes Wundertaten! so klingt es in wundervoll natürlich empfundenem und doch so reichem Stimmengeflecht der Einleitung, die breit und erhaben ausmündet in die uralte, immer wieder ergreifende Lobpreisung: Ehre sei dem Vater, Sohn und Geist in allen Zeiten Ewigkeit. Doch der sich dem Throne zur Lobpreisung naht, ist wund und zerschlagen. Dumpf und geheimnisvoll, schwer lastend und stockend weiß es Joseph Haas in die Töne zu fassen, dies Gefühl von aller Menschen Unzulässigkeit und Unvollkommenheit. In düsterer Pein und Qual schreien es alle Stimmen auf, um zuletzt in stille, ergebene Resignation (fünfstimmiger Klang d-es-gis-c-d) auszuklingen. Denn noch hat die Seele die Ruhe und die Erquickung nicht gefunden. Langsam und sehr ausdrucksvoll fragt sie suchend und sehnend: Wann darf ich wiederkommen, wann darf ich Gottes Antlitz wieder schauen? Diese bange Frage konnte nicht schöner ausgedrückt werden als in solch hingehauchter Fünfstimmigkeit Note gegen Note. Aber: Auf mich hat er vertraut, ich rette ihn. Mit stürmischer Inbrunst schwellen die Koloraturen an, die Glaubensfreudigkeit kündend. Die Harfe wacht auf, die Seele singt ihrem Gott in unbesiegbarer Glaubensfreudigkeit. Gott ist die Liebe. Wie zart und innig verhalten weiß dies Joseph Haas auszudrücken, wie köstlich mutet dies selige Schweben und Weben des 6–8taktigen Rhythmus an! Umso elementarer und überzeugender wirkt darauf das kraftvoll-männlich Empfindende des Abschlusses: Hoch preise meine Seel' den Herrn. In stürmischem Jubel braust das Halleluja aus tiefem ppp hervor zur hellsten, siegesgewissen Freudigkeit. Der Gottesdienst in Tönen und das göttliche Wort selber sind eins geworden. Nicht ein sehr großer, aber ein vorzüglich geschulter Chor ist notwendig, um dies edle Werk zur Darstellung zu bringen. Der innere und äußere Gewinn wird für alle, die es singen, ein großer sein.

Richard Greß.

*

Julius Reubke: Große Sonate in c moll, herausgegeben von August Stradal. Ed. Cotta.

Wer Julius Reubke war, das wissen heute fast bloß noch

die Organisten, die in seiner großen c moll-Sonate für Orgel „Der 94. Psalm“ eines der grandiosesten Orgelwerke des 19. Jahrhunderts verehren: ein Schüler Liszts, geb. 1834, der als 24jähriger starb, und von der ganzen Lisztschen Schule vielleicht der einzige dem Meister kongeniale Komponist gewesen ist, oder hätte werden können, wenn ihn nicht der unbarmherzige Tod schon am Anfang seiner Laufbahn abgerufen hätte. Aus seinem Nachlaß war die Orgelsonate bis heute das einzige Werk, das seinen Namen fortbewahrte; ich persönlich stelle es über die drei großen Lisztschen Orgelwerke (B-A-C-H, f moll - Variationen, Ad nos), weil der fanatische Idealismus der Jugend aus ihm spricht, so unselbständig, von Wagner und Liszt abhängig noch im einzelnen die Tonsprache sein mag. Aber ein Stück allein kann sich nicht durchsetzen; hätte Reubke noch zwanzig schwächere Werke geschrieben, dann würde man dieses eine als Meisterwerk kennen und preisen, so aber stößt der Name Reubkes auf wenig Verständnis bei Kritik und Hörerschaft. Nun bekommt die Orgelsonate eine Bundesgenossin an der von Stradal neu herausgegebenen Klaviersonate. Dank dafür dem Herausgeber und dem Verlag! Der Vergleich mit (und die Abhängigkeit von) der h moll-Sonate Liszts drängt sich geradezu auf: dieselbe Tonsprache, dieselbe formale Anlage, dieselbe Länge und Schwierigkeit. Hier wage ich aber nicht, Reubke über Liszt zu stellen wie bei der Orgelsonate. Ich halte die h moll-Sonate Liszts für ein einzigartig geniales Werk, mögen auch Tausende von Musikern der letzten Generation darüber die Achseln zucken und die formale Meisterschaft irgend eines Brahmsschen Intermezzos vorziehen. Aber schon, daß sich die Reubke-Sonate, einen Halbton tiefer zwar, aber doch in die unmittelbare Nähe des Lisztschen Werkes stellen darf, erhebt sie hoch über ein ganzes Schock bewunderter romantischer Klavierstücke. Unsere Zeit ist Liszt und seiner Schule nicht günstig, aber kann nicht ein Umschwung eintreten und dann auch den Namen Julius Reubkes zu neuem Ruhm emporführen? *Herm. Keller.*

Bücher

Der Bär. Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf das Jahr 1927 (Beethoven gewidmet). Leipzig.

Wenn ein Verlagshaus, das in der Musikgeschichte eine so große Rolle spielt, das Beethoven-Schrifttum mit einem eigenen Jahrbuche bereichert, so läßt sich denken, daß viel Fesselndes darin enthalten sei. In der Tat bringen fast alle Aufsätze Feststellungen, denen der Reiz der Neuheit innewohnt. Berichtet wird von allen Beziehungen Beethovens zum Verlag, wobei über des Meisters Leben und Werke viel Anregendes zum Vorschein kommt. Die wissenschaftlichen Mitarbeiter (Günther Haupt, Wilhelm Hitzig, Wilhelm Lütge) haben den Stoff zu diesen Veröffentlichungen beinahe ausschließlich dem Geschäftsarchiv des Hauses Breitkopf & Härtel entnehmen können. Um einzelnes herauszugreifen, so sind die Gestalten und Verdienste des Beethoven-Freundes Friedr. August Kanne, des Ehepaars Andreas und Nannette Streicher oder Anton Reichas anschaulich gezeichnet. Wer sich für die Gräfin Erdödy interessiert, erlebt die Genugtuung, daß sich Thayers bedenkliche Andeutungen nicht bewahrheiten. Umgekehrt: eine Weißwaschung Mälzels ist nicht versucht. Anton Schindlers Lebensleistung bleibt unangefochten. Ueber die zweite Leonoren-Ouvertüre, über neu aufgefundene Volksliedbearbeitungen erfahren wir Neues und Wichtiges. Zur schönen Ausstattung gehört die erstmalige farbige Wiedergabe des Oelbildnisses, das Waldmüller 1823 für Gottfried Christoph Härtel malte, und das sich R. Wagner 1869 kopieren ließ, weil er es hoch schätzte. Schon dieses Beethoven-Bildnisses wegen lohnt sich die Anschaffung des Breitkopfschen Jahrbuches, das dauernd seinen Wert behaupten wird.

*

Beethoven-Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1927. Herausgegeben von Gustav Bosse, Regensburg.

Das verdienstvolle Unternehmen einer Deutschen Musikbücherei hat seinen seit 1921 erscheinenden Almanachen wieder ein neues Jahrbuch hinzugefügt, das mit seinen 600 Seiten sogar den Almanach auf 1926 merklich überbietet. Die Ausstattung gibt Notenbeispiele und Notenbeilagen (auch ein Stück Siegmund von Hauseggers) und 32 ganzseitige Abbildungen. Vielseitigkeit und Gediegenheit des Inhalts sichern dem Buche bleibenden Wert. Hinter Turnaus und Wildermanns Fidelio-Entwürfe setzen wir allerdings ein Fragezeichen Doch es gibt genug Einleuchtendes, das durch Form und Gehalt Eindruck macht. Von früheren Namen findet der Leser Bettina Brentano, Grillparzer, Hoffmann, Lyser, Peter Cornelius, R. Wagner. Nicht weniger reich ist die Gegenwart vertreten: Adler behandelt Beethovens Gesamterscheinung, Altmann seine Persönlichkeit, wie sie sich in den Briefen spiegelt, Moser das Musikgeschichtliche, Schiedermair die Bonner Jahre, Kobald die Wiener Zeit und Umwelt. Sandberger (dessen Gedenkartikel in den Münchener Neuesten Nachrichten dringend empfohlen sei!) beschreibt neu aufgefundene Jugendkompositionen, Willibald Nagel die Klavierwerke, Gysi (Zürich) die Kammermusik, Kroyer die Symphonien, Schering die Chormusik, Abert den Fidelio, Rudolf Haas die zeitgenössische Kritik, Reinhold Zimmermann Anton Schindler. Unter den Verfassern von Novellen und Märchen bemerken wir Karl Söhle und Wilhelm Matthiessen. Auch sei Arthur Seidls Betrachtung der Klingerschen Beethovenstatue hervorgehoben; mit ihr wäre Josef Mantuanis Schrift dieses Themas (bei Gerold, Wien) zu vergleichen. Dr. *Karl Grunsky.*

*

The Study of Music in Germany. Edited by Karl Kiesel and Ernst Otto Thiele. (New York-Bremen.)

Den eigenen Worten der Herausgeber zufolge will diese Schrift musikalisch interessierte Amerikaner mit dem gegenwärtigen Stand des deutschen Musiklebens bekannt machen. Dem amerikanischen Studierenden will sie bei der Auswahl von Studienort und Studienart behilflich sein, dem amerikanischen Touristen will sie den Weg zu den in Vergangenheit und Gegenwart interessanten Musikstätten Deutschlands weisen. — Somit sind Absicht und Ziele der Herausgeber ganz klar formuliert, und es versteht sich von selbst, daß ein solches Ziel Berechtigung in vollstem Maße verdient und daß die damit verbundenen Absichten materiellen und ideellen Gewinn zu zeitigen vermögen. Die Schrift ist äußerlich vorteilhaft ausgestattet, auch ihr Inhalt steht auf einer würdigen, repräsentablen Höhe mit Beiträgen von Friedländer, Weißmann, Unger, Schünemann, Schreker, Lippay, Friedland, Bie, Pirchan, Leichtentritt, Moser, Schering und Abert. Dem Buch ist im Interesse der ganzen deutschen Musik der Erfolg zu wünschen! *R. Greß.*

*

Paul Bekker: Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen. Stuttgart 1926 (Deutsche Verlagsanstalt). 248 S.

Ein Werk von eminenter Bedeutung! Die Kraft der Synthese ist sein Ausdruck. Wir haben keinen Ueberfluß an solchen Darlegungen weitgespannter Zusammenfassung. Das Spezialistentum philologisch-historischer Vergrabung hielt davon ab, und obendrein ließ das junge Alter der musikwissenschaftlichen Disziplin die Sammlung und gesonderte Ordnung des Materials zunächst als dringendstes Gebot erscheinen, mochten auch die meisten dabei, zudem geschwächt von der atomisierenden Richtung der Zeitwelle, den großen Zusammenhang und Ueberblick verlieren. — Nun ist freilich auch wieder Bekkers Buch nicht frei von jeder Zeitbedingtheit, nämlich im Sinne jener Bewegungskraft, die heute nach entgegengesetzter Seite drängt, d. i. nach Zusammenfassung, nach organischer Aufdeutung der Erscheinungen, nach Erforschung der immanenten Stilgesetze und geistesgeschichtlichen Sachverhalte. Insofern ist der Zeitimpuls des genannten Werkes (namentlich auch in seiner phänomenologischen Neigung) unverkennbar. — Zu den aufgeworfenen Fragen in eingehender Auseinandersetzung Stellung zu nehmen, verbietet der Raum, hervorgehoben sei indes, daß für eine wirklich schöpferische Kritik sich hier dankbare Möglichkeiten bieten. Es ist ein kühner Versuch, von einem einheitlichen Zentralpunkt aus einen großzügig synthetischen Aufriß der musikgeschichtlichen Wandlungen des Abendlandes zu geben, unter Zugrundelegung der sinneshaften Wesensbedingtheit aller Musik und des in Bekkers phänomenologischem Grundriß der Musik („Von den Naturreichen des Klanges“) ausgesprochenen Leitgedankens, zugleich unter scharfer Abweisung eines Fortschrittsprinzips im Sinne stetiger Höher- und Besserentwicklung. Auch hier also zeigt sich jene immer stärker anwachsende Ablehnung der relativistischen Wertung aller Erscheinungen, wie sie die Entwicklungslehre des 19. Jahrhunderts (namentlich unter monistischem Einfluß) in Schwung gebracht, zum Schaden der echten genetischen Organik (Aristoteles) und Kontinuität, die auch heute noch zu Recht bestehen. Aber Bekker meidet das nun einmal diskreditierte

und verfälschte Wort „Entwicklung“ und setzt dafür „Metamorphose“. In einheitlich gestraffter Durchführung sucht er den Erscheinungswandel nach dem Gesetz seines Wesens zu begreifen, wobei er nach den verschiedensten Seiten überraschende Perspektiven und Querschnitte erschließt. — Zu einem wirklichen Genuß des hier überreich Gebotenen dürfte freilich nur *der* gelangen, der in musikgeschichtlichen Dingen ein wenig vertraut ist. Dem Neuling zur Einführung möchten wir das Buch nicht unbedingt empfehlen, dafür birgt es bei allen Vorzügen auch seine Gefahren. Für eine Neuauflage wäre zuweilen eine noch etwas plastischere Systematik und Gliederung zu wünschen, wie überhaupt in Einzelheiten eine Ueberprüfung und Nachfeilung zustatten käme, wobei wir auch die Aufnahme eines Sachregisters befürworten möchten. *Lossen-F.*

*

George Armin: Die Stimmkrise. 2. Aufl. Fr. Kistner und C. F. W. Siegel, Leipzig 1926. 55 S.

Kein zweiter Stimmpädagoge hat so leidenschaftliche Gegnerschaft und wohl auch Anhängerschaft gefunden wie G. Armin. Das allein beweist seine geistige Bedeutung. Ich selbst, obwohl nicht Anhänger seiner Lehre, lese seine Werke gerne, denn sie sind in glänzendem Stil äußerst temperamentvoll geschrieben und schon dadurch belehrend, daß sie alle Gesangsprobleme von originellem, dem üblichen gerade entgegengesetzten Standpunkte aus betrachten. Dabei scheidet für mich der gegen A. von mancher Seite erhobene Vorwurf des Charlatanismus völlig aus. Es besteht für mich kein Zweifel, daß die von A. gemachten Erfahrungen *subjektiv* richtig sind. Ob aber seine persönlichen Erfahrungen verallgemeinert werden dürfen, ob sich gar daraus eine Lehre von „latent“ vorhandenen Katarrhen, die durch gewaltsam heraufbeschworene „Stimmkrisen“ beseitigt werden müssen, ableiten läßt, erscheint mir mehr als zweifelhaft. Ob sich dieselben Erfolge nicht durch andere, weniger gewaltsame und gefährliche Mittel ebenso oder besser erzielen lassen, ob der Verfasser nicht auch alle Katarrhe infektiöser Natur als Stimmkrisen behandelt, erscheint ebensowenig ausgemacht. Daß endlich *nur* durch die Arminsche Methode eine vollendete Schulung möglich ist, ist ganz bestimmt *unrichtig*, da ja die tägliche Erfahrung das Gegenteil lehrt. Auch müßte erst durch Grammophonaufnahme von Singstimmen *vor* und *nach* der A.schen Schulung objektiv festgestellt werden, inwieweit sein Stimmideal allgemein gültig ist. Jedenfalls besteht gegen seine Methode das schwere Bedenken, daß sie wohl unter gewissen Voraussetzungen in seiner eigenen Hand fördernd sein mag, ohne diese Voraussetzungen aber infolge ihrer Gewaltsamkeit (zumal in der Ausübung durch Nachahmer) unabsehbaren Schaden anrichten kann. Deswegen empfehle ich jedem ernsten Pädagogen die *Lektüre* A.scher Werke dringend, denn sie enthalten viel Anregendes, die *Nachahmung* aber nur sehr bedingt und mit aller Vorsicht. *C. Br.*

*

Joh. v. Kries: „Wer ist musikalisch?“ Gedanken zur Psychologie der Tonkunst. Berlin, J. Springers Verlag, 1926.

Der Autor, Professor der Physiologie in Freiburg i. B., beginnt mit dem Hinweis auf die frühere, jetzt durch die Fortschritte der Wissenschaft überholte Behandlung der Frage durch Billroth. Hanslick betont gleich ihm, daß die Entscheidung derselben von einer ganzen *Reihe verschiedener Eigenschaften* abhängt, die unter sich in mannigfaltiger Weise kombiniert sein können. Er zergliedert dann die verschiedenen Seiten der musikalischen Begabung, Empfindung und Betätigung, unterscheidet physisches, intellektuelles und emotionell-ästhetisches Hören, sowie rezeptive und produktive Veranlagung. Das 1. Kapitel, die intellektuelle Verarbeitung des Gehörten, behandelt die Unterscheidungsfähigkeit des Ohres, das Gedächtnis, die Elemente des Musikalischen, Rhythmus, Melodie, Harmonie. Hier werden den Fachmann besonders die Abschnitte über das absolute Gehör, über den Charakter der Tonarten fesseln. Wir stimmen v. Kries völlig bei, wenn er wünscht, daß diese Fragen noch mehr, als geschehen, erforscht und auch in den Biographien der großen Musiker aufgeklärt werden sollten. Das 2. Kapitel behandelt die Grundzüge des „musikalisch Schönen“, die in ähnlicher Anordnung wie im 1. Kapitel behandelt werden und nur lose mit dem Thema des Buches zusammenhängen, aber darum nicht minder interessant sind. Die Empfindung des spezifisch Musikalisch-Schönen führt v. Kries wie Hanslick auf die Wirkung der bei allen Künsten geltenden elementaren Gesichtspunkte der Symmetrie und der Mannigfaltigkeit (Variation) zurück und auf die Freude am technisch Vollendeten und unterscheidet von diesen rein ästhetischen Eindrücken die „schönheitsfremden“, z. B. Freude, Schmerz, deren Hervorrufung v. Kries im 3. Kapitel aus dem Zusammenhang zwischen seelischen Emotionen und Ausdrucksbewegungen (und vice versa) zu erklären sucht, während andere, wie Riemann z. B. die Wirkung der Musik auf unser Gefühlsleben in erster Linie mit dem Parallelismus zwischen dem formalen, dynamischen und agogischen Steigen und Fallen (oder auch zwischen Spannungs- und Entspannungsverhältnissen) der Musik und dem Verlauf unseres Seelenlebens zu erklären suchen. Auch das Gebiet der Naturnachahmungen, der Aehnlichkeit menschlicher Bewegungen mit musikalischen Gebilden wird zur Erhellung dieses noch dunklen Forschungskomplexes beigezogen. In manchen von Kries angeführten Fällen könnte der *musikalische* Fachmann wohl näheren Aufschluß geben, spürt aber deutlich, daß der sichere Boden exakter wissenschaftlicher Erörterung verlassen ist und man auf dem schwankenden Boden des individuellen, persönlichen Empfindens angelangt ist. Im 4. Kapitel, *Umwertung der Musik*, wird dem Musiker hauptsächlich die Abhandlung über die *produktive* Tätigkeit des frei schaffenden Künstlers, über die Entstehung und Wirkung *neuartiger* Kompositionen und über die Erweiterung des Kreises des als schön Empfundenen wertvoll sein. Die psychologischen und intellektuellen Vorgänge, die beim Genießen und Verarbeiten gehörter Musik in uns sich vollziehen und die Bedingungen vollen Verstehens werden im einzelnen erörtert. Die Frage „Fortschritt oder Verfall?“ wird gestreift und die Subjektivität einer Beantwortung im ersten oder zweiten Sinn betont; ähnlich bei der Frage des musikalisch „Unschönen“. Sehr einleuchtend ist die Unterscheidung einer emotionell-ästhetischen (also mehr gefühlsmäßigen) und einer intellektuellen Musikalität. Im 5. Kapitel werden die *Arten der Musikalität* näher besprochen, die *rezeptive* und *produktive*, die besondere Empfänglichkeit und Befähigung nach der Seite des Rhythmus, der Melodik und Harmonik und nach der Seite der Gedächtniskraft. Mit Recht wird von diesen Eigenschaften die manuelle und optische Geschicklichkeit unterschieden, die wohl mehr äußerlich sind, aber im allgemeinen Sprachgebrauch gleichfalls zur Musikalität im weiteren Sinn gerechnet werden. Dem Pädagogen werden die Hinweise auf die *Ausbildungsfähigkeit* der einzelnen Veranlagungsarten zu kurz erscheinen, auch ist leider auf die *Vererbung* der musikalischen Anlage nicht näher eingegangen, hauptsächlich mangels genügenden statistischen Materials. Auch über die unleugbaren *nationalen* Unterschiede in der musikalischen Begabung möchte man gerne mehr hören. Das 6. Kapitel endlich beschäftigt sich mit der Psychologie der *praktischen* musikalischen Betätigung, also der *reproduktiven* Begabung, mit den Vortragsfeinheiten usw. Der freien Improvisation und dem Auswendigspiel wird ein Abschnitt gewidmet und betont, daß die restlose *physiologische* Erklärung dieser Vorgänge noch nicht gelungen ist, während die *psychologische* weniger Schwierigkeiten macht. Man denke an das spezifisch optische, akustische und motorische Gedächtnis der drei entsprechenden, von Charcot und Rutz aufgestellten Typen. Die Vorgänge beim Vomblattspielen, Ensemble-, Begleit-, Partiturspiel, beim Dirigieren werden im einzelnen untersucht; sie sind dem denkenden musikalischen Fachmann ziemlich bekannt, aber er wird sie gern von einer wissenschaftlichen Autorität wie Kries, der zugleich über genügendes musikalisches Wissen verfügt, sich bestätigen und wissenschaftlich begründen lassen. Das Buch ist auch dem Laien leicht verständlich, fast leichter als das vor kurzem besprochene Buch Fr. Reuters über das musikalische Hören. *C. Kn.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Die Eröffnungsfeier der *Deutschen Theater-Ausstellung Magdeburg* 1927 findet am 14. Mai, vormittags 11 Uhr, statt. Die Feier wird von der Deutschen Welle in Berlin, von der Berliner Funkstunde A.-G., vom Mitteldeutschen Sender, Leipzig, von der Schlesischen Funkstunde, Breslau und vom Südwestdeutschen Rundfunk in Frankfurt a. M. übertragen werden. Die Uebertragung durch noch weitere Sendestellen steht noch nicht fest, wird aber sicher erfolgen. Am Nach-

mittage des Eröffnungstages wird ein großes Festkonzert gegeben werden, das von sämtlichen deutschen Sendern weitergeleitet wird.

— Das 96. *Niederrheinische Musikfest* wird vom 5.—7. Juni 1927 (Pfingsten) in *Aachen* stattfinden. Leiter: Prof. Dr. Peter *Raabe*, Orchester: Das verstärkte Städtische Orchester, Chor: Der Städtische Gesangverein. Das Programm lautet: 1. Tag (Pfingstsonntag): Große Messe (g moll) von Walter Braunfels (unter Leitung des Komponisten). Solisten: Amalie *Merz-Tunner* (Sopran), Rosette *Anday* (Alt), Ventur *Singer* (Tenor), Heinr. *Rehkemper* (Baß). — 2. Tag: (Pfingstmontag) Sinfonia brevis von Philipp *Jarnach*. Intermezzo und Rondo für Klavier und Orchester von Leopold *Beck*. Malediction für Klavier und Streichorchester von *Liszt* (Klavier: Prof. Eduard *Erdmann*). Elfenreigen und Feuerreiter, Chöre mit Orchester von Hugo *Wolf*, Siebente Sinfonie (E dur) von *Bruckner*. — 3. Tag (Pfingstdienstag): Heiliges Lied, für Doppelchor, Orchester und Orgel von Josef V. von *Wöß*. Kantate „Jauchzet Gott" für Sopran und Orchester von J. S. *Bach* (Sopran: Amalie Merz-Tunner). Dritte Sinfonie (Eroica) von *Beethoven*.

— Das diesjährige *Kammermusikfest* in *Haslemere* (Surrey, England) findet vom 22. Aug. bis 3. Sept. statt. In 12 Konzerten kommen Werke des 16., 17. und 18. Jahrhunderts — darunter einige ganz selten gehörte Werke — durchweg in Originalbesetzung zur Ausführung. Leiter und Veranstalter des Ganzen ist Arnold *Dolmetsch*.

— Das diesjährige *Mozartfest* in der *Würzburger Residenz* (Kaisersaal und Hofgarten) findet statt in der Zeit vom 18. bis 26. Juni. Mitwirkende: Auswärtige und Würzburger Solisten.

— Auf dem Programm der diesjährigen Opernsaison des „Teatro di Torino" stehen zum ersten Male die Opern „Madonna Imperia" von Franco *Alfano*, sowie die musikalische Fabel in drei Akten „La Fata Malerba" von Vittorio *Cui*, welch letzterer auch Orchesterdirektor dieser Saison sein wird, weiter noch das einaktige Lustspiel von *Rossini*, „La Cambiale di Matrimonio", das zum ersten Male im Teatro San Moise in Venedig im Herbst des Jahres 1810 aufgeführt wurde, und die in Italien selten gegebenen Vorstellungen: „Cosi fan tutte" von *Mozart*, La Serva Padrona" von *Pergolesi* und „L'Italiana in Algeri" von *Rossini*.

— Ernst *Krenek's* Oper „Jonny spielt auf" wurde von einer Reihe in- und auch ausländischer Bühnen zur Aufführung erworben.

— Das kultische Drama „Die Opferung des Gefangenen" von *Wellesz* wird in Magdeburg im Rahmen der großen deutschen Theaterausstellung zur Aufführung gelangen.

— Erich W. *Korngolds* Oper „Violanta" wurde von der Metropolitan-Oper in New-York zur Aufführung erworben.

— Die Ballett-Suite „Bilder aus der Music-Hall" von Gabriel *Pierné* kam an der Großen Oper in Paris zur erfolgreichen Uraufführung.

— Im Städt. Konservatorium in Dortmund fand vom 11.—14. April ein Einführungs- und Fortbildungskurs der Tonika-Do-Lehre unter reger Beteiligung statt.

— In Amerika kam ein „Concerto Romano" für Orgel und Orchester von Alfredo *Casella* zur erfolgreichen Uraufführung.

— Staatsopernkapellmeister Professor Robert *Heger*, Wien, ist eingeladen worden, auch in diesem Jahre bei den Londoner Maifestspielen im Covent-Garden-Theater zu dirigieren. Er wird unter anderem die Neueinstudierung von Wagners „Parsifal" leiten.

— In Italien ist ein neuer Heldentenor Alessandro *Granda* mit größtem Erfolg auf der Bühne aufgetreten. Gr. wird im November ds. Js. auch nach Deutschland kommen.

— Die Stimmbildnerin Trude *Schulze-Albrecht*-Ulm a. D. ist mit ihrem Frauenchor für Ende Mai nach München zur Mitwirkung in einem Konzert „Alte Musik" mit Kammerorchester unter Leitung von Alfred Weckherlin verpflichtet worden.

— Anny *Gantzhorn* sang in der Martinskirche in Basel zwei Gruppen „Geistliche Gesänge" von Walter *Courvoisier* und „Gesänge an Gott" von Josef *Haas*, und brachte alle Werke zu starker Wirkung. Professor Walter Courvoisier hatte die Begleitung selbst übernommen.

GEDENKTAGE

— Am 24. März beging Kapellmeister A. *Debes* in Ludwigsburg seinen 50. Geburtstag. In Hamburg geboren, erhielt er seine musikalische Ausbildung am Konservatorium in Leipzig. Nach mehreren Jahren Dirigententätigkeit wirkte er 13 Jahre in München als Musikpädagoge und Komponist. Zwecks Drucklegung und Verbreitung seiner Werke wurde ein Arnold-Debes-Bund gegründet.

— In Nürnberg wurde am 23. April Musikdirektor Karl *Böhm*, der Hauptschriftleiter der Zeitschrift für evang. Kirchenmusik, 50 Jahre alt. Er studierte bei Karl Wolfrum und R. Mannschedel, wurde in Nürnberg zuerst Lehrer, dann Organist, begründete 1920 die „Kirchenmusikalischen Blätter", welche er 1923 mit der „Siona" unter dem Titel „Zeitschr. für ev. Kirchenmusik" vereinigte.

— Am 19. Mai ist der 25. Todestag von Adalbert *Svoboda*, der in den Jahren 1889—1900 die Leitung der „Neuen Musik-Zeitung" inne hatte. 1828 in Prag geboren, war er zuerst in Krakau und Marburg Gymnasiallehrer, wurde dann Leiter der „Tagespost" in Graz, übersiedelte später nach München, von wo er nach Stuttgart in die Redaktion der „N. M.-Z." eintrat. Seine zwei letzten Lebensjahre verbrachte er wieder in München. Svoboda war eine vielseitig gebildete, auch musikalisch sehr rege Persönlichkeit voll organisatorischem und publizistischem Talent, das er in mannigfachster Weise sehr erfolgreich betätigte, von dem sein warmherziges Eintreten für den damals noch kaum bekannten Dichter Peter Rosegger besonders hervorgehoben sei.

— Am 19. Mai ist der 25. Todestag des Violinisten Karl *Bargheer*. Geboren in Bückeburg 1831 als Sohn des dortigen Hofmusikers B., erhielt er seine Ausbildung bei Spohr, David und Joachim. Zuerst Violinist an der Detmolder Kapelle, übernahm er deren Leitung von 1863 bis 1876, worauf er als Konzertmeister der Philharmonischen Gesellschaft und Lehrer am Konservatorium nach Hamburg ging.

— Am 25. Mai wird die einst sehr gefeierte italienische Violinvirtuosin Teresina *Tua* 60 Jahre alt.

— Am 29. Mai wird Karl *Steinhauer* 75 Jahre alt. Geboren in Düsseldorf, besuchte er das Leipziger Konservatorium, gründete darauf in seiner Vaterstadt einen Gesangverein, wo er gleichzeitig als Schulgesanglehrer wirkte. 1901 wurde er städt. Musikdirektor in Oberhausen, 1906 übernahm er die Redaktion der Trierer Zeitung „Der deutsche Chorgesang".

TODESNACHRICHTEN

— Im Alter von 78 Jahren starb Rosa *Sucher*, die einst hochgefeierte Wagnersängerin. In der Pfalz geboren, kam sie über München und andere Städte nach Hamburg zu Pollini, wo ihr Aufstieg begann. Von 1888—99 wirkte sie als Primadonna an der Berliner Oper, daneben in Bayreuth, wo sie vor allem als „Isolde" Triumphe errang. Nach ihrem Abgang von der Bühne wirkte sie in Berlin, dann in Wien als Gesanglehrerin. In einem Buch „Aus meinem Leben" schilderte sie ihre künstlerischen Erlebnisse. Verheiratet war sie mit dem Kapellmeister Joseph Sucher.

— Joseph *Mödlinger*, der einst gefeierte Bassist der Berliner Oper, starb im Alter von 79 Jahren.

— Der Altmeister der deutschen Musik in Amerika, Christoph *Bach*, ist im Alter von 92 Jahren verschieden. Bach wurde am 24. März 1835 in Niederborn bei Kassel geboren. Er kam bereits vor 78 Jahren nach den Vereinigten Staaten, wo es seiner unermüdlichen Tätigkeit gelang, Milwaukee einen Namen als Musikstadt zu schaffen. Eine Zeitlang war er auch als Kapellmeister am deutschen Theater tätig. Das Bachorchester zählt zu den bekanntesten und beliebtesten in den Vereinigten Staaten. Auch als Komponist hat sich Bach einen Namen gemacht.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— In dem Preisausschreiben für Kammermusikwerke der Musical Found Society in Philadelphia sind folgende Preise ausgesetzt: Erster Preis 5000 Dollar, zweiter Preis 3000 Dollar, dritter Preis 2000 Dollar. Zugelassen zur Bewerbung sind Werke für drei bis sechs Instrumente, Klavier kann dazu gehören. Jeder Bewerber kann mehr als ein Werk einsenden und auch mehr als einen Preis erhalten. Der Komponist hat das Recht, sich um alle, oder auch nur um den ersten Preis zu bewerben. Das Preisausschreiben ist offen für Damen und Herren aller Nationalitäten. Endtermin für Annahme von Manuskripten ist der 31. Dezember 1927. Partituren und ausgeschriebene Stimmen müssen eingereicht werden.

Titelblatt der Partitur muß einen mit Tinte geschriebenen „Nom de Plume" haben. Ein geschlossener Brief mit genauer Adresse und Namen innen und „Nom de Plume" außen muß dem Manuskript beiliegen. Weitere Auskunft erteilt auf Verlangen der Sekretär, 407 Samson Street, Philadelphia, Pa., U.S.A.

— Aus Anlaß des Jubiläums des zehnjährigen Bestehens der Sowjetherrschaft haben die Staatstheater in Petersburg einen Wettbewerb für eine Oper revolutionären Inhalts, die möglichst abendfüllend sein soll, ausgeschrieben. Es sind drei Preise zu 3000, 2000 und 1000 Rubel ausgesetzt. Aus demselben Anlaß hat die Staatliche Philharmonie einen Wettbewerb für ein sinfonisches Werk (bei drei Preisen zu 600, 300 und 200 Rubel) ausgeschrieben.

— Der bekannte Dichter und Romanschriftsteller Max *Brod*, der schon in seinen Romanen immer wieder mit besonderer Liebe auf musikalische Themen eingegangen ist und auch als Opernübersetzer seine Hinneigung zur Musik kundgetan hat, hat jetzt zum ersten Mal Lieder eigener Komposition in der Universal-Edition, Wien, erscheinen lassen.

— Die Beteiligung am nächstjährigen *Deutschen Sängerfest* in *Wien* wird auf ungefähr 100 000 Sänger geschätzt.

— Das von den Bayrischen Staatstheatern in München diesen Winter zur Uraufführung gebrachte und in 17 Aufführungen wiederholte Weihnachtsmärchen „Die Bergkönigin" von Franziska *Rodenstock*, mit Musik von Joseph *Haas*, wurde durch den Verlag Anton Böhm u. Sohn in Augsburg und Wien erworben und erscheint dort demnächst.

— Die in Koblenz tagende Vertreterversammlung des Provinzialverbandes Rheinland des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer beschloß, eine *Beethovenstiftung* zu errichten. Aus ihren Mitteln wird alle zwei Jahre ein Preis an Komponisten verteilt, der die Kosten der Herausgabe eines von der Verwaltung der Stiftung für würdig befundenen Werks bestreiten soll.

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Inland.

Allgemeine Musikzeitung, 54. Jahrg., 16 und 17 (Berlin). — „Staat und Kirchenmusik" von Karl H. *Rüdel*. — „Negermusik und ihre Apostel" von Kurt *Westphal*. — „Zur Genesis des Beckmesser" (I) von Otto *Strobel*. — „50 Jahre Autorenschutz" von Fritz *Müller-Rehrmann*. — „Deutsche Kultur in Gefahr" von T. *Niechciol*.

Archiv für Musikwissenschaft, 8. Jahrg., 3 (Bückeburg). — „Franz Heinrich von Biber als Opernkomponist" von Konstantin *Schneider*. — „Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Görlitz" (II) von Max *Gondolatsch*. — Erwiderung (Moser-Besseler). — „Eine kritische Bemerkung zu Peter Wagners ‚Zwischenstadium' der Neumierung" (Dèzes-Wagner).

Das Orchester, 4. Jahrg., 8 (Berlin). — „Vom Beifall" von Rudolf *Hartmann*. — „Das Musikleben in Norwegen" von Alf *Due*. — „Akkordgeometrie und Harmonie-Mediator" von Willi *Oberle*.

Deutsche Sängerbundeszeitung, 19. Jahrg., 16 und 17 (Berlin). — „Matthieu Neumann zum 60. Geburtstag". — „Sängerdisziplin" von Rudolf *Predcek*. — „Felix Mendelssohn-Bartholdy und Friedrich Zelter bei Goethe in Weimar" von Theo *Rüdiger*. — „Vergessene Musikanekdoten" von Curt *Corinth*. — „Zur Nürnberger Sängerwoche" von Emil *Echzell*. — „Das Deutsche Sängermuseum und seine Entwicklung" (III).

Die vierte Wand, 11 und 12 (Magdeburg). — „Mein Theater am Ausgange des 19. Jahrhunderts" von Karl *Heine*. — „25 Jahre Gesellschaft für Theatergeschichte" von Hans *Knudsen*. — „Grundsätzliches zur Opernregie" von Franz *Kühlmann*. — „Theater des Ruhrgebiets" von Herm. *Schaffner*. — „Braucht das heutige Theater den Regisseur?" von Friedr. *Ege*. — „Das ideale Theater" von Herm. *Hieber*. — „Die erste deutsche Oper" von Albert *Mayer-Reinach*. — „Komödie" von Hans *Franck*. — „Sanierung" von Franz *Graetzer*. — „Aus alten Magdeburger Theaterakten" von Albr. von *Treskow*. — „Bilderschrift" von Oskar *Fischel*. — „Der Dramaturg" von Oskar *Jaucke*. — „Diagonalbühne — das Bühnensystem der Zukunft" von Walter *Gelmar*.

Hellweg, 7. Jahrg., 7 (Essen). — „Die Engländerei in der Literatur" von Karl *Avus*. — „Theodor Brun" von J. M. *Lange*. — „Der Mann im Dunkel" von Friedr. *Wolf*. — „Dirigententypen" von S. *Kato*. — „Der 50jährige Kubin" von Kurt *Pfister*.

Melos, 6. Jahrg., 4 (Berlin). — „Das reproduzierende Umformen von Kunstwerken" von Kurt *Westphal*. — „Darstellungsfragen gegenwärtiger Orchestermusik" von Hans *Schulze-Ritter*. — „Das Spieltechnikum des Pianisten" von Hansjörg *Dammert*. — „Neue Elemente der Musikerzeugung" von Hans *Kuznitzky*. — „Die nachschaffenden Musiker unserer Zeit" von Adolf *Weißmann*.

Signale für die musikalische Welt, 85. Jahrg., 14, 15 und 16). — „Beethovens Verhältnis zum Geistesleben seiner Zeit" von Karl *Westermeyer*. — „Beethovens Ethik und kosmische Sendung" von Paul *Riesenfeld*. — „Ueber das Fortschrittliche in Beethovens Sinfonien" von Ernst *Schliepe*. — „Beethovens Op. 86 und die Flucht aus Eisenstadt" von G. *Birnbaum-Lux*. — Grillparzers „Erinnerungen an Beethoven". — „Beethovens Leiden und Sterben" von Max *Grünewaldt*. — „Beethoven und Braunschweig" von Karl *Bloetz*. — „Franz Betz und die Münchener Wagneraufführungen von A. *Laszlo*. — „Johannes Brahms als Künstler und Mensch" von Wilhelm *Heimann*. — „Beethovens Klangorakel an die Nachwelt" von Willi *Hille*.

Ausland.

Schweizerische Musikzeitung, 67. Jahrg., 12 und 13 (Zürich). — „Sängeratmung und Brustresonanz" (I) von Karl *Suter-Wehrli*. — „Zur Geschichte der Notenschrift" von P. *Martell*. — „Sängeratmung und Brustresonanz" (II).

La Revue Musicale, 8. Jahrg., Beethoven-Sondernummer (Paris). — „Danksagung an Beethoven" von Romin *Rolland*. — „Unser Beethoven" von André *Suarès*. — „Eine neue Wiedererweckung aus der Jugend Beethovens" von G. de *Saint-Foix*. — „Das Ende Beethovens" von J. G. *Prod'homme*. — „Ein Werber für Beethoven: Hektor *Berlioz*" von Adolphe *Boschot*. — „Das Violinkonzert von Beethoven" von Marc *Pincherle*. — „Beethoven und Vigano" von André *Levinson*. — „Die ersten Beethoven-Aufführungen in Brüssel" von Ch. *van den Booren*. — „Die Konversationshefte von Beethoven" von Jean *Chantavoine*. — „Anmerkung über Beethoven und Hoffmann" von André *Coeuroy*. — „Der Niedergang Beethovens" von Lionel *Landoy*. — „Die Rückkehr zu Beethoven" von Charles *Koechlin*.

Le Menestrel, 89. Jahrg., 14—16 (Paris). — „Zur Beethoven-Hundertjahrfeier: Thematische Quellen der Pastoralsinfonie" (I, II und III) von Julien *Tiersot*.

* * *

***Berichtigung.* Bei der Zusammenstellung der in Heft 14, Seite 327 enthaltenen Anzeige des Musikverlags Ernst Bisping, Münster in Westf. betreffend „Neuzeitliche Studienwerke" hat der Setzerteufel einen bösen Streich gespielt, indem als Untertitel anstatt „Eine gänzlich neue Harmonielehre" das geradezu unmögliche Wort „Kammermusiklehre" gesetzt wurde — ein sinnloses Wort, das es gar nicht gibt. Wir machen unsere Leser auf die im vorliegenden Heft berichtigt nochmals erscheinende Anzeige besonders aufmerksam.**

Bezugsbedingungen

Vierteljährlich 6 Hefte mit Musik- u. Kunstbeilagen RM. 4.—. Einzelheft RM. —.80. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und die Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag einschl. Versandgebühr im Inland RM. 4.50, nach dem Ausland RM. 5.—. Postscheck-Rechnung Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart Nr. 2417.

*

Anzeigen-Preise

Die viergespaltene Nonpareille-Zeile RM. —.50. 1/1 Seite RM. 170.—, 1/2 Seite RM. 90.—, 1/4 Seite RM. 47.50, 1/8 Seite RM. 25.—, 1/16 Seite RM. 14.—. Bei Wiederholungen Rabatt. Anzeigen-Annahme durch den Verlag

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

48. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1927 Heft 17

Vom Wert und Wesen der Kritik

Von HERBERT SCHULZ (Berlin-Niederschönhausen)

Die kulturelle Entwicklung der zivilisierten Welt hat der Presse eine Machtstellung zugewiesen, wie sie kaum einer zweiten Erscheinung eigen ist. Wir, die wir Zeugen eines so großen Zeitgeschehens gewesen sind, wie es der Krieg 1914—18 war, werden deutlicher als andere die ungeheueren Machtwirkungen erkennen, die von der Presse auf die Welt bis in ihre letzten Winkel hinein ausgeübt werden. Man könnte die Presse einen allgewaltigen Hypnotiseur nennen, der der Menschheit geistige Regungen faszinierend beeinflußt und weite Schichten des lesenden Volkes im Banne seines dämonischen Willens hält. Dabei ist die Annexionssucht der Zeitung so groß, daß es kaum ein Gebiet gibt, das der Presse nicht zum Opfer fällt. Sie ist ein Spiegel für alles, was sich an Ereignissen und Lebensvorgängen jedweder Art begibt. Es konnte nicht ausbleiben, daß auch die Kunst ihren Niederschlag in der Presse fand.

Immerhin sollte man glauben, daß die Kunst als vorwiegend *innerliche* Angelegenheit ihr Dasein unabhängig von der Tyrannis der Presse führen könnte. Viele sind Künstler, vieles ist Kunst, ohne daß es von der Presse bestätigt wurde und bestätigt zu werden brauchte.

Aber es ist so, daß diese letzthin innerliche Angelegenheit der Kunst, wenn sie mit dem Anspruch auf kulturelle Bedeutsamkeit und erzieherische, lebenbestimmende Wirkung auftritt, aus der Immanenz des Seelischen, des Fürsichseins in der Brust des Künstlers heraustreten muß, um sich den sichtbaren, öffentlichen, gesellschaftlichen Erscheinungen des Lebens einzugliedern. In diesem Augenblick aber muß sie — als öffentliche Angelegenheit — von der Presse absorbiert werden und blickt nun — zumeist in dem nüchternen Niederschlag der kritischen Berichterstattung — aus dem Spiegel der Zeitung dem lesenden Menschen entgegen.

Dieses Heraustreten der Kunst aus dem Bereiche der innerlichen Existenz ist gleichbedeutend mit dem, was man häufig mit Kunstverwertung bezeichnet hat. Es ist klar, solange das Kunstwerk im inneren Vorstellungsbezirk des Künstlers verharrt, hat es eine rein subjektive, gewissermaßen imaginäre Existenzform und vermag in solcher auch nur subjektive, auf den Ichbezirk des Künstlers begrenzte Wirkungen auszuüben, die somit lediglich die Person des Künstlers selbst berühren werden. Eine so interne Angelegenheit geht die Oeffentlichkeit nichts an. Aber auch dann, wenn das Kunstwerk aus der imaginären in die reale Existenzform übergegangen ist, ohne über die engere „private" Lebenssphäre des Künstlers hinauszugelangen, bleibt das Werk — zumeist wenigstens — für die Oeffentlichkeit interesselos. Erst in dem Augenblick, da die Kunstverwertung beginnt, der Maler also sein Bild verkauft, der Bildhauer seine Skulptur auf die Ausstellung bringt, der Musiker sein Werk auf der Bühne oder dem Podium hören läßt und des Dichters Werk auf dem Büchermarkt erscheint, — in diesem Augenblick erst regt sich die Oeffentlichkeit. Denn nun will der Künstler weit über den Kreis seines Ich hinaus auf die Menschen wirken, will etwas verkünden, was Allgemeingut werden soll, was eindringen soll in den alle Menschen erfassenden Kulturstrom. Der Wille des Künstlers, seine Kunst für den kulturellen Entwicklungsprozeß der Menschheit zu verwerten, muß die Aufmerksamkeit der Oeffentlichkeit — und damit der Presse als ihr Organ — im höchsten Grade erregen. Denn die Oeffentlichkeit als öffentliche Meinung ist gewissermaßen das Allgemeinbewußtsein der Menschen, ihr Universalgewissen, das über Ziel und Wegrichtung des menschheitlichen Entwicklungsganges wacht.

Es ist klar, daß die Oeffentlichkeit nicht alle Erscheinungen, die mit dem Anspruch auf allgemein kulturelle Bedeutung auf der Szene des Lebens auftreten, bedingungslos hinnimmt und ihnen einen so wichtigen Einfluß auf die menschheitliche Entwicklung einräumt. Die Oeffentlichkeit als Allgemeinbewußtsein muß prüfen und wägen, muß Kritik üben, wenn anders die Menschheitsentwicklung nicht unterbunden werden soll. Denn der Kulturfortschritt, das Heil der Menschheit, die Erreichung der höchstmöglichen Entwicklungsstufe ist letzter, tiefverankerter Sinn allen kulturellen Schaffens. Darum auch ist der Kulturfortschritt, d. h. die positive Menschheitsentwicklung, letztes Kriterium aller Kritik.

Nun aber — ist diese positive Menschheitsentwicklung so eindeutig klar in dem Bewußtsein der Zeit

gelegen, daß daraus mit Recht das allgemeine Kriterium abgeleitet werden kann?

Der Blick auf das gegenwärtige Zeitbewußtsein zeigt ein derart in sich widerspruchvolles, zerfahrenes, uneinheitliches Gebilde, daß es auch nicht im entferntesten dem Wesen eines Allgemeinbewußtseins verglichen werden kann. Das „Allgemeinbewußtsein" ist in eine Fülle einander widersprechender Bewußtseinsinhalte zerfallen, die öffentliche Meinung gleicht nicht nur in politischen Dingen, sondern auf allen Gebieten des Lebens einem wirren Knäuel, einem chaotischen Durcheinander, so daß die Zielstrebigkeit des menschlichen Geistes kaum noch erkennbar bleibt.

Irgendwelche Komplexe des seelischen, geistigen, wirtschaftlichen, politischen, religiösen oder künstlerischen Lebens haben sich zu „Idealen" ausgewachsen, die als Orientierungs- und Zielpunkte großer Gruppen, Klassen und Volksschichten die Sehnsüchte weitester Kreise und vieler Menschen in ganz bestimmter Richtung festlegen. Es konnte nicht ausbleiben, daß solche Kleingruppen- oder Separatideale — biologisch und logisch — zahlreiche Widersprüche darstellen, in welchen sich die unharmonische, zerrissene Physiognomie unserer Kulturepoche schlagend offenbart. Solche widerstreitenden Kulturkräfte und einseitigen Teilideale führen infolge ihrer gleichzeitigen Bejahung verschieden gerichteter, positiver und negativer Sehnsüchte häufig zur Aufhebung bedeutendster Kulturstrebungen und ihrer Wirkungen auf die Menschheitsentwicklung, so daß auf diese Weise ein gedeihlicher, stetiger Entwicklungsfortschritt unterbunden ist. Dem heutigen Menschen fehlt eben ein, alle wesentlichen Kräfte seines Lebens umfassendes, synthetisches Ideal, an dem er sowohl für seine persönliche innere wie auch für die allumfassende menschheitliche Entwicklung eine sichere, feste Orientierungsmöglichkeit hat. Solange diese feste Orientierungsmöglichkeit nicht besteht, ist aber auch eine sichere, aufbauende, nach vorwärts gerichtete Kritik, die dem Kulturfortschritt zu dienen vermag, nicht möglich. Der heutige kritische Mensch gewinnt seine Maßstäbe und Orientierungspunkte aus der Vergangenheit oder aus den Separatidealen der chaotischen Gegenwart, darum fehlt der heutigen Kritik sowohl die durchgängige Einheitlichkeit der Zielstrebung wie auch insbesondere das Lebendige und Neuschöpferische. Der nutzlose Versuch, Neues an Altem zu messen und durch Altes zu bewerten, entzieht dem Neuen nicht selten die Lebenskraft und muß somit den Kulturfortschritt hemmen. Die Uneinheitlichkeit der aus der chaotischen Gegenwart entnommenen Orientierungspunkte und die innere Gegensätzlichkeit der aus ihnen gewonnenen Kriterien muß auch der Kritik jene Einheitlichkeit und Uebereinstimmung in der Bewertung des Kunstwerks nehmen, die allein geeignet wäre, alle in einem überragenden Kunstwerk liegenden kulturfördernden Kräfte ungeschwächt und in höchster, von der bejahenden Kraft eines synthetischen Ideals gestärkter Intensität zur Wirkung gelangen zu lassen. Wir können fast täglich die Erfahrung machen, daß selbst bedeutende Kunstwerke nur selten eine absolut einheitliche Bewertung, und zwar nicht nur aus technischen Gründen, erfahren. Angesichts der Zerrissenheit unserer heutigen geistigen Menschheit ist eben eine solche einheitliche Wertung überhaupt nicht möglich. Solange nicht die Menschheit von einem großen umfassenden Ziel geleitet ist und sich nicht um ein alles überragendes Ideal geschart hat, werden die inneren und äußeren zersetzenden Differenzen bestehen, und wird die Betätigung eines Allgemeinbewußtseins als ein alle Geister umfassendes und die immer bestehenden Verschiedenheiten des Denkens auf höhere Weise überbrückenden Allgemeindenken unmöglich bleiben. Aus der Zerrissenheit des Allgemeinbewußtseins erwächst eine so große Relativität der Kritik, daß nur selten durch sie der ewige, absolute Wert eines Kunstwerks festgestellt wird. Damit aber haben wir auch zugleich den inneren Wert der heutigen Kritik aufgedeckt.

Aber es heißt noch einen Schritt weitergehen. Nachdem wir uns bisher gewissermaßen kulturphilosophisch über Wesen und Wert der Kritik klar zu werden bemüht haben, müssen wir nun den Kritiker selbst, den kritischen, kritisierenden Menschen näher betrachten.

An ihm scheint insbesondere zweierlei beachtenswert:

Erstens ist der Kritiker Organ der Oeffentlichkeit, man könnte sagen individualisiertes „Allgemeinbewußtsein", wenn wir dabei an jene fingierte, aus einem synthetischen Ideal geborene Bewußtseinserscheinung denken.

Zweitens ist er eine bestimmt geartete, subjektive Persönlichkeit.

Welche Folgerungen lassen sich aus diesen Merkmalen ziehen? Mir scheint, vor allem diese: Als individualisiertes Allgemeinbewußtsein trägt der Kritiker eben jene Zerrissenheit in sich, die wir als wesentliches Merkmal des heutigen Allgemeinbewußtseins erkannt haben. Da uns die öffentliche Meinung nicht in homogener Einheitlichkeit, nicht als ein harmonisches, in sich abgeschlossenes Gebilde erschienen ist, wird der Kritiker von heute gar nicht als Organ eines synthetischen Menschenbewußtseins schlechthin aufgefaßt werden können, sondern er wird, wenn er über-

haupt die Kraft bestimmt gerichteter Anschauung hat, eines jener zahllosen Separatideale in sich aufgenommen haben und von einem bestimmten welt- und lebensanschaulichen Gesichtswinkel aus die Dinge — insonderheit Kunst und Kunstwerke — betrachten.

Und weiter: Da der Kritiker wie jeder Mensch eine bestimmt geartete Persönlichkeit ist, wird er in seinem Wesen eine *Einmaligkeit* darstellen, aus der eine bestimmte Gesetzlichkeit seines Empfindungs- und Anschauungslebens und seines Urteilens erwächst.

Was bedeuten aber diese Folgerungen für die Ausübung der kritischen Tätigkeit?

Seine Kriterien gewinnt der Kritiker aus Orientierungspunkten, die der weltanschaulichen Bewußtseinssphäre, der er angehört, d. h. jenem Kleingruppenideal, dem er sich hingegeben, entstammen. Die Handhabung dieser Kriterien aber hängt von der in ihm einmalig vollzogenen, seiner geistigen Struktur entsprechenden, subjektiven Nuancierung dieser überindividuellen Orientierungspunkte ab.

Das allgemeine Schlagwort von dem „Subjektivismus der Kritik" wird uns hier in seiner ganzen Inhaltschwere klar. Wir erkennen ein doppeltes Antlitz dieses Subjektivismus, einen gewissermaßen „transzendenten", in der aus der Bejahung eines Separatideals erwachsenen überindividuellen geistigen Orientierung begründeten und einem völlig in der Person des Kritikers selbst liegenden „immanenten", aus der Einmaligkeit seines Wesens resultierenden Subjektivismus. Natürlich lassen sich beide nicht voneinander trennen, vielmehr besteht ein inniger, wechselseitiger Zusammenhang zwischen dem „transzendenten" und dem „immanenten" Subjektivismus. Denn auf Grund der besonderen geistigen Konstitution des Subjekts, die von Vererbung, Erziehung und Milieu wesentlich abhängig ist, besteht eine bestimmte Affinität zu den über der Menschheit schwebenden Bewußtseinsinhalten, und umgekehrt wird die Erfüllung und Durchdringung mit dem erwähnten Bewußtseinsinhalt von ganz bestimmter Wirkung auf die innere Entwicklung des kritischen Subjekts sein. Aus alldem aber resultiert jene Einmaligkeit der innerpersönlichen Gesetzlichkeit, die als letzte Grundlage des Subjektivismus anzusehen ist und die jeden Menschen gewissermaßen zu einer einsamen Oase auf dem Meere der Menschheit macht. Das verbindende Allgemeinmenschliche ist nur zu oft bei starken Persönlichkeiten zugunsten einer scharf konturierten Individualität in seiner Wirksamkeit unterbunden.

Wenn daher Künstler und Kritiker oder Kunstwerk und Kritik einander gegenüberstehen, handelt es sich immer um die Konfrontierung zweier eigenpersönlichster Weltbilder. Das Schaffen des Künstlers — sei es produktiv oder reproduktiv — ist immer ein Ausdruck seines Ich in die Umwelt und Formung dieser Umwelt seinem Ich gemäß. Sein Ich mit der Einmaligkeit seiner inneren Gesetze schafft in sich und seinem Kunstwerk eine Welt, die aus dem Stoff seines allerpersönlichsten, nur ihm eigenen Wesens gebildet ist. Nur müssen wir bei großen Künstlern, die einen schöpferischen Ausnahmereichtum in sich tragen, einen gewissermaßen überindividuellen, alle Subjektivität übersteigenden Kontakt mit der Idee, mit jenem trotz aller Zerrissenheit der geistigen Physiognomie der Menschheit ewigen, auf die höchste Spitze der Vollendung treibenden Menschheitsgeiste voraussetzen. Aus diesem Kontakt heraus werden alle zeitüberdauernden, ewigen Werke der Kunst geboren, Werke, an denen jeder Versuch kritischer Wertung, alles Herumtasten eines gebrochenen „Allgemeinbewußtseins" zuschanden werden muß. Sie stellen den eigentlichen Kulturfortschritt dar, sie sind äußerlich sichtbare Zeichen des unbeirrt nach Vollendung strebenden ewigen Menschheitsgeistes.

Wir sehen, — die empirische Einmaligkeit des Kritikers steht sowohl der empirischen Einmaligkeit des Künstlers als auch oft — und dies ist das wesentlichere — dem aus dem ewigen Menschheitsgeiste, der Idee, dem ungebrochenen Allgemeinbewußtsein geborenen, genialen Kunstwerke gegenüber.

Schon aus der Berührung der empirischen Einmaligkeiten von Künstler und Kritiker können sich so schroffe Gegensätzlichkeiten, so große Fremdheiten ergeben, daß eine kritische Ablehnung unausbleiblich ist. Was aber ist mit dieser subjektiv begründeten Ablehnung über den absoluten Wert des Kunstwerks ausgesagt? Und gar, wenn es sich um ein aus genialstem Geiste geborenes, ideentstammtes Kunstwerk handelt?

Wiederum drängt sich uns mit großer Deutlichkeit die Relativität aller Kritik auf. Ja, wir erkennen, daß diese Relativität eine untrennbare Eigenschaft aller heutigen Kritik ist. Darum aber wird sie auch nicht imstande sein, mehr über ein Kunstwerk auszusagen, als sich aus der Reaktion des ihr anhaftenden transzendenten wie immanenten Subjektivismus ergibt. Dieses Ergebnis aber kann sich nicht mit dem innersten, absoluten Wert des Kunstwerks decken. So ist die heutige Kritik — sofern sie Anspruch auf höhere geistige, kulturphilosophische Wertungs- und Urteilsfähigkeit erhebt — eine im Inneren unfruchtbare, weil einseitig gebundene, weltanschaulich versklavte Tätigkeit des Intellekts.

Wie aber ist — um einen positiven Ausblick zu gewinnen — kulturfördernde, echte Kritik möglich?

Im Laufe dieses Aufsatzes ist dies bereits, aller-

dings immer nur von negativer Seite her, mehrfach angedeutet worden. Wir haben gesehen, daß die Relativität der Kritik letzten Endes auf der geistigen Zerrissenheit, auf dem Mangel eines synthetischen Ideals beruht. Weil die Menschheit keine alle Differenzen überbrückenden Orientierungspunkte hat, weil ihr Bewußtsein zersplittert und zerrissen ist, darum kann auch kein ewiges, absolutes Kriterium bestehen, an dem sich zweifel- und widerspruchslos der absolute Wert eines Kunstwerks messen ließe. Natürlich werden, solange Menschen leben, Differenzen bestehen. Die empirischen Unterschiede aller Individuen, deren jedes nach eigener Gesetzlichkeit lebt, bedingen unabwendbare Verschiedenheiten und Differenzen in Hinsicht der gesamten Lebensführung und -betätigung. Dennoch aber ist ein Auseinanderfallen und Zerreißen des Menschheitsbewußtseins durchaus keine zwingende Notwendigkeit. Es ist durchaus keine utopische Idee, sich eine Menschheit vorzustellen, deren Bewußtsein wirklich ein *Allgemeinbewußtsein*, ein alle individuellen Bewußtseine in ihrer letzten Zielstrebigkeit, ihren letzten, höchsten Idealen umfassendes und vereinigendes allgemeines Denken, Trachten, Sinnen und Sehnen ist. So wie wir uns beispielsweise eine christianisierte Menschheit vorstellen können, d. h. eine Menschheit, die in allen ihren Gliedern durchpulst ist von der Lebenskraft und der besonderen Zielstrebigkeit der christlichen Idee, ohne daß dadurch die individuelle Originalität der einzelnen christlichen Menschen zugrunde geht, — so können wir uns eine Menschheit vorstellen, die einer alle Gemüter erfassenden, höchsten Weltidee — einem „Panideal" — anhängt, das alle die unzähligen, zurzeit bestehenden, relativen Weltanschauungen, Kleingruppen- und Separatideale aufhebt und eine Allanschauung begründet, der ein homogenes, harmonisches Allgemeinbewußtsein entspricht [1]. Wenn dieses Allgemeinbewußtsein Wirklichkeit geworden ist, wird das destruktive, degenerierende Chaos sich zu einer Harmonie wandeln, unter der allein alle aufbauenden Kräfte des Menschengeistes zu voller Wirksamkeit gelangen können. Wir werden die feste, sichere Zielstrebigkeit der Menschheitsentwicklung wiedergewonnen haben und alles, was Wert ist und Förderung schafft, wird unter der Anerkennung und Bejahung der Allgemeinheit zum höchsten Kulturfaktor werden. Dann aber wird auch Kritik erst möglich sein. Denn dann tritt im Kritiker kein kleiner Ausschnitt des Allgemeinbewußtseins, keine tendenziöse Weltanschauung, kein Separatideal mehr an das Kunstwerk heran, sondern das einem synthetischen Ideal hingegebene Allgemeinbewußtsein selbst entscheidet als allgemeines Kulturgewissen über Wert und Unwert der künstlerischen Leistung.

Die empirisch-individuellen Unterschiede berühren den ewigen absoluten Gehalt eines Kunstwerks nicht — sie lassen über Form und Rhythmus wohl subjektive Auffassungen zu — in überindividueller Beziehung jedoch betätigt sich das Allgemeinbewußtsein, das in seiner Ungebrochenheit jenen Subjektivismus, den wir den transzendenten nannten, von vornherein unterbindet. So kann es ein Verkennen des Genies, ein Uebersehen wirklich schöpferischen Ausnahmereichtums und darum eine Ausschaltung wertvollster Kulturkräfte in Zukunft nicht mehr geben.

[1] Der Kulturpsychologe Rudolf Maria Holzapfel hat in erfolgreichster Form ein solches synthetisches Ideal in seinem genialen „Panideal" (bei Eugen Diederichs) entworfen.

Die erste deutsche Oper / Dr. Karl Storck †

Die eigenartigste Wirkung der Renaissancebewegung für die Musik war die Entdeckung der Oper. Denn als Entdeckung eines Neuen muß man wohl bezeichnen, was jener Kreis von Florentiner Gelehrten und Musikern auffand, als er sich auf die Suche nach dem Drama der Antike begab. Schnell hatte denn auch in Italien die Oper das antike Vorbild vergessen und sich zu jener Kunstart entwickelt, mit der die italienische Musik die Weltherrschaft gewann.

Zuerst fand die italienische Oper ihren Weg nach *Deutschland*. Wenn wir daran denken, wie schon am Ende des Mittelalters die deutschen Musiker mit Vorliebe Venedig und die norditalienischen Städte aufsuchten, um dort sich die neuesten Errungenschaften der Musik zu holen, werden wir uns darüber nicht wundern. Allerdings war jetzt die böseste Zeit über unser Vaterland gekommen. Hatten vorher hauptsächlich geistige Kämpfe seine Einheit zerrissen, so wurde es jetzt von einem wütenden Kriege in beispielloser Weise zerfleischt. Das Land verarmte und verkam in geistiger und sittlicher Beziehung. Hätten nicht gerade die Deutschen in so einzigartiger Weise die Gabe, sich in sich selbst zurückzuziehen, sich einzukapseln in kleine, scheinbar so enge Verhältnisse, und hier, verborgen vor den gewaltigen Ereignissen der Zeit, sich ein bescheidenes Glück und eine heimliche Schönheit aufzubauen, es wäre wohl in dieser Zeit dauernd die deutsche Kunstüberlieferung vernichtet worden. So aber retteten sich einzelne stille Naturen selbst in diesen Jammerjahren einen zuversichtlichen Idealismus zu künstlerischer Arbeit und regem Schaffen. Freilich, die Zuversicht auf das

Können des eigenen Volkes hatten sie dabei völlig eingebüßt. Man war glücklich, es war ja in der Tat unter diesen Verhältnissen immerhin auch schon eine Leistung, wenn man sich aneignete, was die Fremde schuf.

Unter diesen bedrängten Verhältnissen war es jetzt nur einem deutschen Musiker vergönnt, die ein Menschenalter vorher fast zur Gewohnheit gewordene Fahrt nach dem gelobten Lande musikalischer Schönheit zu machen. Die anderen mußten daheim aus Büchern und Schriften sich mit der fremden Kunst bekannt machen. *Heinrich Schütz* aber, der gewaltigste deutsche Musiker jener Tage, hatte 1609—12 bei Gabrieli in Venedig studiert und war dort in engere Berührung mit den neuen Kunstbestrebungen gekommen. Des Florentiners Rinuccini am Beginn der ganzen Oper stehenden Dichtung wurde vonMartin Opitz, dessen bescheidene Begabung die anspruchslosen Zeitgenossen zu dem Lobworte „Vater der Poesie" begeisterte, deutsch umgedichtet; Schütz schuf die Musik dazu. Sie ist nicht erhalten. Der Historiker mag diesen Verlust beklagen; aber etwas Eigenartiges, wie in seinen großen Chorwerken, hat Schütz her vermutlich nicht geschaffen, vielmehr hat er sich woihl ganz sicher an das italienische Vorbild angeschlossen. Wir dürfen das um so mehr annehmen, als in diesem Falle auch in Deutschland die Renaissancegelehrsamkeit bei der Oper Pate gestanden hat; denn sie war auf Befehl des Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen entstanden, der die Hochzeit seiner Tochter mit dem Landgrafen Georg II. von Hessen (1627) durch diese „gelehrte" Veranstaltung feiern wollte.

Zu einer zweiten Oper ist Schütz nicht gekommen, und das Beispiel des sächsischen Kurfürsten hat bei den anderen Höfen keine Nachahmung gefunden aus dem einfachen Grunde, weil diesen Höfen die Lust und die Möglichkeit zu Festen in der Kriegszeit verloren gegangen war. Fast überall hatte in der Not der Zeit die Hofkapelle aufgelöst werden müssen, und die Musiker sanken mehr oder weniger wieder in den Stand der fahrenden Leute herab. Als aber nach den Friedensschlüssen die Höfe wieder ihre glänzende Hofhaltung eröffneten, da glaubten sie es nur in möglichst treuem Anschluß an das französische Vorbild tun zu können, und für eine deutsche Oper war von nun ab an den deutschen Fürstenhöfen kein Platz. Ueberhaupt haben ja diese deutschen Fürstenhöfe zur Wiedererweckung eines deutschen geistigen Lebens schmachvoll wenig beigetragen. Man freut sich schon, wenn man einen kleinen Fürsten nennen kann, der sich seiner Volksart nicht schämte.

Dagegen lebte im städtischen Bürgerstande ein warmes Gefühl für deutsche Sprache und Kunst; das Meistersingerwesen ist dessen ein rührender Beweis. Aber freilich, der gute Wille allein reichte nicht aus, und die biedere Gesinnung bewahrte die Bürgerschaft und auch den vielfach deutsch gebliebenen Adel nicht vor völliger Geschmacksverrohung. Haben doch auch die von adeligen und gelehrten Kreisen ins Werk gesetzten Bestrebungen für Sprachpflege und Sprachreinheit, die in dieser Zeit zu den viel belächelten, aber trotzdem verdienstvollen Sprachgesellschaften führten, durchweg etwas Pedantisches, selbst Komisches, jedenfalls gar nichts Künstlerisches an sich. So ist es leicht erklärlich, daß die vielfachen Ansätze zu einer mit Musik vermischten Dramatik, die aus den alten Mysterienspielen sich in die Fastnachtsspiele und Scherzspiele eines Hans Sachs und vor allem Jakob Ayrera (gestorben 1605) hinübergerettet hatten, nicht fruchtbar gemacht wurden. Immerhin ist es doch einmal auf diesem Wege zur Gestaltung einer Oper gekommen, und zwar in Nürnberg, in dem sich immer noch etwas von der alten Bürgerherrlichkeit erhalten hatte. Einem Kränzchen von Musikfreunden und Musikern gehörte hier der Dichter Philipp *Harsdörffer* und der Musiker Siegmund *Staden* (1607 bis 1655) an. Sie schufen gemeinsam im Jahre 1644 ein „geistliches Waldgedicht, *Seelewig*", in dem wir die zweite deutsche Oper sehen können. In diesem geistlichen Singspiel, das durch einen Neudruck von Eitner (Berlin 1881) uns wieder zugänglich gemacht ist, vermeinte der Verfasser vorzustellen, „wie der böse Feind den frommen Seelen auf vielerlei Wegen nachtrachte und wie selbige hinwiederum vom ewigen Heil abgehalten werden". Auch hier ist das italienische Vorbild für die Dichtung nicht schwer zu erkennen. Auch die Musik versucht es wenigstens, den Italienern nachzustreben, erreichte dieses Ziel aber nicht, da die deutsche Sprache sich dem Rezitativ nicht fügen will, andererseits der deutsche Tonsetzer aus den überkommenen geschlossenen Chorformen sich nicht herausfindet. Nur als ein Beispiel, wie selber in dieser bescheidenen Erscheinung das deutsche Streben nach Charakteristik durch die instrumentale Begleitung sich offenbart, sei die Anordnung des Komponisten angeführt, „daß den Nymphen Geigen, Laute und Flöte, den Schäfern Schalmeien, Zwergpfeifen und Flageolett, dem Trügewald aber ein großes Horn zugeeignet werden". „Seelewig", in der wir die Keime des späteren deutschen Singspiels wohl erkennen können, blieb eine vereinzelte Erscheinung. Da das deutsche Volk Mühe genug hatte, das verwüstete Haus seines Daseins wieder aufzubauen, war an den künstlerischen Schmuck desselben vorerst nicht zu denken.

Trotzdem ist auch in Deutschland die Errichtung des ersten stehenden Opernhauses dem *Bürgerstande*

zu danken und nicht einem Fürsten. Freilich müssen wir dabei bedenken, daß, je mehr die Fürsten die Oper als eine höfische Unterhaltung ansahen, sie diese nur bei besonderen Gelegenheiten zur Verschönerung bestimmter Feste brauchten, sie also zunächst zu einer Einrichtung ständiger Opernhäuser keine Veranlassung hatten. Wie in Italien die freie Republik Venedig, so war es auch in Deutschland eine freie Handelsstadt, die keinen Fürstenhof zum Mittelpunkt hatte, in der die Oper ihr erstes festes Heim fand.

Die *Hamburgische Oper* ist die seltsamste Erscheinung des deutschen Musiklebens um die Wende des 17. Jahrhunderts. Sie hat genau 60 Jahre bestanden, und hat nur schwache Seitenstücke und keine Fortsetzung gefunden. Die Hamburger Verhältnisse hatten nicht nur in politischer Hinsicht etwas Aehnliches mit den venezianischen. Die alte Hansastadt war vom Kriege weniger schwer heimgesucht worden als das übrige Deutschland, ihre vielfachen Verbindungen halfen ihr schneller wieder zur Erholung, und es wurde ein Stolz dieser Stadt, für ihre künstlerische Unterhaltung reiche Mittel flüssig zu machen und sich vor allem auch die besten Musiker des deutschen Landes zu sichern. An den Orgeln ihrer Kirchen saßen die besten Organisten der Zeit, wie Johann Adam Reinken, Johann Prätorius, Heinrich Scheidemann, und auch für die weltlich-musikalische Unterhaltung war im „Collegium musicum", das im Refektorium des Domes abgehalten wurde, ein weit berühmter Mittelpunkt geschaffen, in dem die bedeutendsten musikalischen Leistungen der damaligen Zeit zu Gehör gebracht wurden. Diese so reichen Kaufleute, die selber so gut zu leben wußten, sorgten auch für ihre Musiker in einer im übrigen Deutschland nicht geübten Weise. Es steckte freilich gerade in den weltlichen Musikern damals noch so viel von altem Vagantentum, daß man diese Reichlichkeit ihrer Gehälter fast bedauern möchte; denn sie trägt sicher ein Teil der Schuld daran, daß mancher begabte Künstler vor Wohlleben nicht zur rechten Sammlung seiner Kräfte kam.

In Hamburg ging also am 2. Januar 1678 *die erste deutsche Originaloper* in Szene. Unternehmer waren eine Anzahl wohlhabender Bürger; der Lizentiat Lütjens, der Organist Johann Adam Reinken und der Rechtsgelehrte und Ratsherr Gerhard Schott standen an der Spitze. Der letztere war die Seele des Unternehmens, das mit seinem 1702 erfolgten Tode die höchste Blütezeit hinter sich hatte. Man hatte ja nun keineswegs die Absicht, hier etwas anderes zu schaffen, als was die Italiener mehr als ein halbes Jahrhundert früher schon gestaltet hatten. Aber auch ohne solche programmatische Absichten mußte infolge der Verschiedenheit der Verhältnisse etwas anderes entstehen; denn nicht höfischer Unterhaltung, sondern dem Bürgertum diente dieses Unternehmen, von seinen Wünschen wurde der Charakter bestimmt. Das offenbart sich gleich darin, daß die *biblischen* Stoffe hier in den Vordergrund treten. Leider fehlte es auch hier an einem wirklich schöpferischen Dichter, der es vermocht hätte, die naturwüchsigen und damit gesunden Wünsche des Volkes zu veredeln und die noch völlig ungebildete, aber auch nicht verbildete Zuhörerschaft in künstlerischem und nationalem Geiste zu erziehen. Langweilige Gelehrsamkeit, unfruchtbare Allegorie und zopfig-steife Formengebung ließen die ernst strebenden Dichter zu keiner glücklichen Schöpfung gelangen, während die oberflächlich veranlagten nur allzu rasch den groben Instinkten des Pöbels verfielen und sich hier durch Roheiten und Abgeschmacktheiten billigen Erfolg holten. Auch die biblischen Stoffe blieben davon nicht verschont, so daß man in steigendem Maße von einer Profanation des Heiligen reden muß und es fast als eine Erlösung betrachtet, daß später neben den derbkomischen, das städtische Leben und die heimische Vergangenheit aufnehmenden Werken die mythologischen und historischen Stoffe der italienischen Oper ihren Einzug hielten.

Hand in Hand mit der geistigen Verrohung ging die Steigerung der äußeren Pracht der Ausstattung, die einerseits auf einen derben Realismus, andererseits auf einen möglichst sinnfälligen und protzig teuren Aufwand hinauslief. Der Aufwand an Kostümen, die Beteiligung von großen Massen der Mitspielenden, das Hineinziehen von Pferden und allerlei exotischem Getier wurde der Spektakelsucht der Masse bald zur Hauptsache. Andererseits bleibt zu bedenken, daß es mit der Gesangskunst, zumal in den ersten Jahrzehnten, recht bedenklich aussah; so nahm man eben die Kräfte, wo man sie fand: Handwerker, verlaufene Studenten, aufgelesene Vagabunden, allerlei gescheiterte Existenzen, daneben in der Weiblichkeit — da man von Kastraten — den „welschen Kapaunen", wie Mattheson sie nennt — in gesunder Empfindung nichts wissen wollte — Marktweiber und sogar Dirnen wurden in die Gewänder der Götter, Göttinnen und Heroen der Menschheit gesteckt. Allmählich besserten sich die Verhältnisse, vor allem durch die außerordentlichen Fähigkeiten des Dirigenten Kusser, aber es ist doch bezeichnend, daß die durch Schönheit und Stimme gleich berühmte Sängerin Conradi in musikalischer Hinsicht so unwissend war, daß sie keine einzige Note kannte und ihr die Rolle so lange Ton für Ton vorgesungen werden mußte, bis sie sie auswendig behalten hatte.

Eröffnet wurde die Opernbühne auf dem Gänsemarkt mit dem geistlichen Singspiel *„Adam und Eva oder der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch"*. Der Text stammt von dem kaiserlichen Poetenrichter, die Musik hatte Johann *Theile* (1646—1724), ein Schüler von Heinrich Schütz, geschaffen, der sich schon zuvor als guter Orgelspieler und großer Fugensetzer Ruhm erworben hatte. Von den wenig bedeutenden Komponisten in der ersten Zeit sei nur noch Nikolaus Adam *Strungk* (1640—1700) genannt, der als Geiger auf seinen späteren Fahrten nach Italien selbst den berühmten Archangelo Corelli in Schatten stellte.

In den bürgerlich gediegenen, aber auch etwas langweiligen Betrieb kam ein anderes Leben, als *Johann Siegmund Kusser* 1693 Kapellmeister und Direktor der Oper wurde. 1657 zu Preßburg geboren, war er ein unruhiger Geist, den es nirgends lange duldete, der aber, wohin er kam, durch die Energie seiner Persönlichkeit auch mit schwächlichen Kräften Bedeutendes erreichte. Nach Matthesons Urteil in der „Ehrenpforte" muß er das Ideal eines Dirigenten gewesen sein. Leider blieb er, dessen Opern, der internationalen Laufbahn Kussers entsprechend, den italienischen Stil trugen, nur bis 1697 in Hamburg. Er hatte dann später noch in Paris, Italien und zuletzt in Dublin eine große Tätigkeit entfaltet und ist 1726 gestorben. Kusser hat auch einen oder vielleicht den für die deutsche Oper damals begabtesten Komponisten nach Hamburg gezogen. Schon 1694 war ihm der um 1674 in Teuchern bei Weißenfels geborene *Reinhard Keiser* in die Hansastadt gefolgt und wurde hier schon nach den ersten Werken der erkorene Liebling der Bevölkerung. „Wenn man auf dem natürlichen historischen Wege, nämlich auf dem Gang durch Deutschland im 17. Jahrhundert, endlich bei Keiser anlangt, so überkommt einen plötzlich das Gefühl des Frühlings: seine Töne sind wirklich gestaltet wie die ersten Blüten der neuerwachenden Natur, ebenso zierlich, klein und behende, ebenso verwelklich und von derselben untadeligen Schönheit. Aber an dem Säewerk, welches zur selben Zeit in Hoffnung reicher Gaben herrlich aufging, hat er allerdings wenig teil", so urteilt der Händel-Biograph Chrysander (Händel 1, 80). Und der gleichzeitige Mattheson rühmte: „Was er setzte, das sang alles aufs anmutigste, gleichsam von sich selbst, und fiel so melodisch reich und leicht ins Gehör, daß man's fast eher lieben als rühmen möchte." Leider fehlte diesem Manne, in dem ganz vereinzelt zu jener Zeit das freudige deutsche Singtalent lebte, jeglicher ernst künstlerische Trieb und alle sittliche Kraft. Er blieb zeitlebens „der Züchtling der Natur", wie ihn der gelehrte Telemann verächtlich schalt, strebte niemals nach künstlerischer Kultur und hat leider auch seine Natur verkommen lassen. Das üppige Hamburg wurde ihm gefährlich. Als er gar 1703 die Direktion selber übernommen hatte, jagte er wahllos in den Mitteln der Gunst des Pöbels nach, büßte freilich seinen Leichtsinn mit dem Zusammenbruch, mußte sogar Hamburg verlassen, fand aber in kärglichen Verhältnissen gleich wieder den richtigen Schaffenseifer, so daß er zwei Jahre später, 1709, mit sieben neuen Opern zurückkommend, seinen alten, renommistisch üppigen Lebenswandel wieder aufnehmen konnte. Leider verkam seine Kunst in moralischer Hinsicht immer mehr, und er frönte den niedrigsten Instinkten des Pöbels in solchem Maße, daß 1725 seine 107. Oper, „Die Hamburger Schlachtzeit", wegen grober Anstößigkeiten in der auch in dieser Hinsicht freien Stadt vom Senat verboten werden mußte. Von 1719 ab hatte er sein Glück vielfach außerhalb versucht, wußte sich aber doch in Hamburg seinen Platz so warm zu halten, daß er nach vergeblichen Versuchen, in Stuttgart oder in Kopenhagen anzukommen, hier 1728 die Kantorei- und Kanonikerstelle an der Katharinenkirche erhielt, deren reichliche Einkünfte er bis zu seinem Tode (1739) genoß.

Die Reihe der Hamburger Lebemannstypen setzt in recht eigenartiger Weise *Johann Mattheson* (1681 bis 1764), ein geborener Hamburger, fort, eine in dieser Zeit, in der die Gelehrsamkeit sich nur in der Würde der steifen Perücke wohl fühlte, doppelt seltsam wirkende Mischung von erstaunlich fleißiger Gelehrtennatur mit allzu selbstgefälligem, aber vielseitigem und überall verwendbarem Künstlertum. Dabei ein wenig wählerischer Genießer, andererseits wieder Patrizierart nachahmender Gönner, so steht der für die Kenntnis der musikalischen Verhältnisse seiner Zeit außerordentlich wichtige Mann vor uns da. Als Komponist hat er trotz seiner zahlreichen Arbeiten nicht viel zu bedeuten, und der sittliche Halt, durch den er in dieser Zeit Keisers der Bühne seiner Vaterstadt mehr hätte nützen können, fehlte ihm gleichfalls, wenn ihn auch seine gewandte und kluge Lebensart vor dem Verkommen schützte. So hat ihn die Musikgeschichte hauptsächlich als den Verfasser zahlreicher wissenschaftlicher Werke zu nennen, unter denen „Das neu eröffnete Orchester" (1713), „Die critica musica" und vor allem „Der vollkommene Kapellmeister" (1739) und „Grundlage einer Ehrenpforte" (1740) bis auf den heutigen Tag ihren Wert behalten haben. Am 17. April 1764 ist der bis an sein Ende gleich unermüdlich und vielseitig arbeitende und nach Möglichkeit das Leben ebenso vielseitig genießende Mann gestorben. Unter seinen Verdiensten, für deren Aufzählung und reichliche Beleuchtung er doch immer

noch am fleißigsten besorgt war, pflegt er sich besonders hoch die Begünstigung *Händels* anzurechnen.

Unser großer Händel war 1703 als achtzehnjähriger Jüngling nach Hamburg gekommen. Der Ruf der Oper war also trotz ihres Niederganges noch so stark, daß der an Können und auch an sittlichem und künstlerischem Ernst der Auffassung seines Berufs schon damals seine ganze Umgebung überragende junge Künstler hier sein Ziel am ehesten erreichen zu können glaubte. Der Allerweltsmensch Mattheson lernte den jungen Musiker sofort nach seiner Ankunft kennen, und wenn er auch nur drei Jahre älter war, so war er doch klug genug, die außerordentliche Begabung des Künstlers zu erkennen, edel und berechnend genug, ihn sofort zu begönnern. Händel war freilich nicht der Mann, sich begönnern zu lassen, und so kam es bald zum Zerwürfnis, wobei es freilich dem aalglatten Hamburger schnell wieder gelang, den jungen Künstler zu versöhnen. Händel, der sich zuerst recht bescheiden an ein Pult der zweiten Violine gesetzt hatte, lernte hier schnell, was ihm nach seiner strengen Kantorenschulung an Gewandtheit der Mache und auch an Leichtigkeit der Melodieführung fehlte. Am 8. Januar 1705 kam seine erste Oper „Armida oder der in Kronen erlangte Glückswechsel" zur außerordentlich erfolgreichen Aufführung; bald folgte sein „Nero". Die beiden Werke müssen auf die Hamburger einen unauslöschlich starken Eindruck gemacht haben. Es ist ja leicht erklärlich, daß gerade gegenüber der leichten und weichlichen Art Keisers die herbe Größe, ernste Leidenschaft und scharflinige Charakteristik, die schon in diesen ersten Werken Händels liegt, doppelt hervorstechen mußten. Händel wäre auch sicher der beste Mann dazu gewesen, die Hamburger Oper hoch zu bringen. So kurz seine Wirksamkeit an diesem Orte war, so empfand doch das Volk jetzt stärker als je zuvor die Erbärmlichkeit der Hanswurstiaden, des Sprachmischmaschs und der Zoterei in den Werken Keisers und seiner Genossen. Händel wurde denn auch nach Keisers Abgang von dem neuen Direktor sofort für neue Opern verpflichtet; aber er schuf nur noch ein Werk für die Bühne, das seiner Länge wegen freilich als zwei Opern gegeben wurde („Florindo" und „Daphne").

Als diese Werke zur erfolgreichen Aufführung kamen, hatte Händel die Hansastadt bereits verlassen und begann im Ausland sich zu jenem Universalmenschen heranzubilden, der in sich die musikalischen Kräfte der damaligen Welt aufnahm und mit seinem deutschen Wesen durchtränkte. Die Hamburger haben aber seiner Wirksamkeit stets in Dankbarkeit gedacht und bei der späteren glänzenden Entwicklung des Künstlers immer mit Selbstzufriedenheit betont, daß er sich in ihrer Stadt die ersten Sporen verdient hatte. Mit der Oper aber ging es trotz vielfacher neuer Direktionsversuche immer mehr abwärts. Auch die 1722 erfolgte Berufung Georg Philipp *Telemanns* (1681—1767) vermochte diesen Niedergang nicht aufzuhalten. Freilich wenn das durch Ruhm oder durch fruchtbares Schaffen möglich gewesen wäre, so hätten die Hamburger sich kaum einen Besseren suchen können, als den in jenen Tagen einem Bach weit vorangestellten Kantor des Hamburger Johanneums. Telemann, eine scharfsichtige und geistreiche, daneben eine unermüdlich fleißige Natur, hat die Schäden der Hamburger Oper sicher erkannt, aber es fehlte ihm ursprüngliche Schöpferkraft. Mit seinem reichen Können und großen Wissen hat er eine kaum aufzählbare Zahl von Werken (44 Passionen, zahlreiche Oratorien, 600 Ouvertüren, noch mehr Kantaten, 40 Opern und eine Menge Instrumental- und Gesangskompositionen der verschiedensten Art) geschaffen, die oft außer der Gewandtheit des Satzes eine freilich durch bewußte Ueberlegung gewonnene Originalität aufweisen; aber etwas Gewinnendes, Packendes oder gar Hinreißendes haben sie alle nicht.

So ging es denn unaufhaltsam zu Ende. Der Boden eines gesunden Volkstums, aus dem immerhin die ersten biblischen Opern gewachsen waren, war längst verlassen. Jetzt hatte man ein halbinternationales Gemisch, dem man als volkstümliche Kraft die plebejische Roheit entgegensetzte. 1738 hörte die Hamburger Oper nach 60jährigem Bestehen, während dessen 246 verschiedene Opern aufgeführt worden waren, auf. Zwei Jahre später hielt auch in Hamburg die italienische Oper unter Angelo Mingotti ihren Einzug in das Haus am Gänsemarkt, das den ersten groß angelegten Versuch deutscher Musikdramatik hatte entstehen und vergehen sehen.

Rupert Ignaz Mayr ⟨1646–1712⟩

Ein Alt-Münchner Komponist. Von Dr. KARL GUSTAV FELLERER, Münster i. W.

Zur Zeit des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts herrschte am Münchner Hofe wie schon im 16. Jahrhundert ein sehr bewegtes und bedeutendes künstlerisches Leben. Die bayrischen Kurfürsten waren selbst künstlerisch sehr interessiert und zogen die bedeutendsten Vertreter der bildenden und redenden Künste an ihren Hof. Eine Reihe großartiger Bauten zeugt heute noch von dem Kunstsinn der Herrscher dieser Zeit.

Auch Musik und Oper erfreuten sich der Gunst des Hofes. Nachdem Maccionis L'harpa festante 1653 als erste Oper

in München über die Bretter ging und das Kornhaus am heutigen Salvator-Platz zum Opernhaus umgestaltet wurde, erlahmte das Interesse an dieser Kunst nie mehr. Nicht nur auf das Engagement erster Künstler, auch auf die Aus- und Weiterbildung der Hofmusiker waren die Kurfürsten bedacht. Die Rechnungsbücher des Hofes weisen diesbezüglich manche Summe auf, die einem begabten Hofmusikus zu einem Studienaufenthalt in Italien oder Frankreich gewährt wurde. Zu den Trägern eines solchen Studienstipendiums des bayerischen Kurfürsten gehörte auch ein junger bayrischer Musiker namens *Rupert Ignaz Mayr*.

Geboren 1646 in *Schärding* (damals bayrisch, heute österreichisch), hat er wahrscheinlich seine Tätigkeit in *Regensburg* begonnen. 1670 erscheint er bereits als Violinist in den Besoldungsbüchern des fürstbischöflichen Hofes zu *Freising*. Damals wirkte in Freising als Hofkapellmeister der Italiener J. P. Mazzuchini († 1672), der den jungen musicus aulicus mit der italienischen Kirchen- und Instrumentalmusik vertraut machte. Freising vertauschte R. I. Mayr 1678 mit *Eichstätt*, wo er in die Dienste des Fürstbischofs Marquard II. trat. In dieser Stellung kam er oftmals nach Regensburg, da sein Herr mit seinem Hofstaat lange Zeit beim Reichstag weilte. 1683 schrieb er hier sein Testament, das auch der Eichstätter Hofkapellmeister Caspar Prentz, ein Schüler Kerlls, unterzeichnete. In Eichstätt heiratete R. I. Mayr die Anna Cäcilia Freihammerin, die ihn zwei Jahre überlebte und 1714 starb.

Nach seiner Eichstätter Anstellung trat er in fürstbischöfliche Dienste in *Passau*. Doch wirkte er hier nur kurze Zeit; denn anfangs der achtziger Jahre wurde er an den kurbayrischen Hof nach München berufen. Der Kurfürst schickte ihn zunächst mit den drei Söhnen des alten Teibner nach Paris, um dort die neuen stilistischen Bestrebungen und Spielmanieren kennen zu lernen. War doch hier durch Lully und seinen Kreis ein neues künstlerisches Empfinden wach geworden, das einen dem italienischen Stil entgegengesetzten Ausdruck suchte und fand. Diese Zeit wurde für R. I. Mayrs künstlerische Entwicklung sehr wichtig. In Freising und Eichstätt hatte er die italienische Kunst kennen gelernt, jetzt wirkten die französischen Stilprinzipien auf ihn ein. Beide Richtungen wurden für sein Schaffen bestimmend, die Mischung und gegenseitige Befruchtung derselben ein Hauptmerkmal seines Stils. Am 1. Oktober 1685 kam er nach dieser Ausbildungszeit mit 300 fl. Gehalt als Violinist an den Münchner Hof. Nach zwei Jahren erhielt er auf ein Gesuch hin eine Gehaltserhöhung.

In München rivalisierten damals italienische und französische Künstler. Kurfürst Max Emanuel selbst war ein begeisterter Verehrer französischer Kunst, die er in seinem Exil besonders schätzen lernte; für Tanz und Ballett hatte er eine fast fanatische Vorliebe. Daß die hier verbreitete Pflege französischer Musik auch auf die damaligen italienischen Künstler in München nicht ohne Wirkung blieb, zeigen die Werke von Steffani, Torri u. a. Neben den vielen Anregungen, welche die Hofkapelle für R. I. Mayr bieten konnte, ist noch der Aufführungen des Domchors, der in Frz. Xav. Murschhauser einen bedeutenden Leiter hatte, und der geistlichen und weltlichen Aufführungen in den Klöstern, besonders der Jesuiten, zu gedenken. Die Schuloper war eine Spezialität der Jesuiten; die Aufführungen erfolgten stets mit großem Pomp. Bei den Produktionen im Jesuitenkolleg St. Michael fehlte selten der Hof; Münchner und auswärtige Künstler schrieben die Musik der Meditationen, Dramen und Opern. Auch R. I. Mayr fand hier für seine Muse ein reiches Betätigungsfeld. Der Jesuitenpater Franz Lang sammelte in seinem Theatrum eine große Anzahl solcher Meditationen, als deren Komponisten Bernabei, Prentz und neben anderen vor allem R. I. Mayr genannt sind.

Die politischen und finanziellen Verhältnisse erzwangen nach vorausgegangenen Gehaltsreduzierungen und Zahlungsschwierigkeiten des Hofes 1706 die Auflösung der Münchner Hofkapelle und Entlassung ihrer Mitglieder. 23 Jahre stand R. I. Mayr, wie in einem Bittgesuch zu lesen ist, in kurbayrischen Diensten, aber die Not der Zeit brachte ihn wie die anderen Hofmusiker in die schlimmste Lage. Da kam am 26. Juli 1706 rettend eine Berufung an den *Freisinger* Hof als fürstbischöflicher Kapellmeister.

Die vielfachen äußeren Anregungen des Münchner Lebens konnte ihm seine neue Stellung am Freisinger Hof nicht mehr bieten. Doch war er wieder in festen Diensten und an führendem Posten. Seinem Kurfürsten in München blieb R. I. Mayr aber stets treu ergeben und widmete ihm Zeugnisse seiner Kunst. Wohl aus Dank für die Pariser Studienzeit überreichte er ihm 1692 sein französisches Suitenwerk: Pythagorische Schmidsfincklein, das zu den wichtigsten und bedeutendsten Suiten-Sammlungen dieser Zeit gehört. 10 Jahre später, 1702, widmet er dem Münchner Kurfürsten sein Motettenwerk Gazophylacium musico-sacrum.

In Freising fand R. I. Mayr eine gute Hofkapelle vor, die freilich keine so berühmten Meister zu ihren Mitgliedern zählte wie die Münchner. Neben seinen künstlerischen Arbeiten oblag ihm hier auch die verwaltungsmäßige Leitung der Hofkapelle. Eine Reihe von amtlichen Schriftstücken zeigt seine diesbezügliche ausgedehnte Tätigkeit. Hatte er schon dem Eichstätter Bischof mehrere Werke zugeeignet, so brachte er nun seinen Dank für die rettende Berufung in einer Widmung seiner Psalmodia brevis 1706 an den Freisinger Fürstbischof Johann Franz zum Ausdruck. Die Freisinger Kapellmeisterzeit erfüllten Tage reicher Arbeit: Leitung der Kirchen- und Kammermusik, der Schulopern, Unterricht der Kapellknaben und Alumnen neben ausgedehnter kompositorischer Tätigkeit. 1711 scheinen die Kräfte des nun Fünfundsechzigjährigen merklich abgenommen zu haben; denn er machte neue Zusätze zu seinem Testament. Am 7. Februar 1712 starb der Meister an einem Schlagfluß und wurde an der Südseite der Stadtpfarrkirche St. Georg in Freising, wo heute noch sein Grabstein zu sehen ist, bestattet. Dort ruht auch seine Gattin, die nach kinderloser Ehe 1714 verschied.

Damit ist in Kürze der äußere Lebensgang Rupert Ignaz Mayrs geschildert. Seine Bedeutung liegt in seinen Werken. A. *Sandberger* hat als Erster auf sein frisches volkstümliches Talent, seine Fülle von leichten anmutigen Melodien, die uns vor allem in seiner Instrumentalmusik entgegentreten, aufmerksam gemacht. In der Geschichte der Instrumentalmusik, Kirchenmusik und Oper kommt ihm eine beachtenswerte Stellung zu. Sehen wir doch gerade bei R. I. Mayr die französischen und italienischen Stilprinzipien zu einer Einheit verschmolzen. Er kannte zwar das Ausland aus eigener Anschauung und lebte in München unter einer weltgewandten Künstlerschar, doch konnte er niemals seine tief verwurzelte, echt altbayrische Volkstümlichkeit und seinen solid bürgerlichen Sinn verleugnen. Dies verleiht seinen Werken ihre eigenartige musikgeschichtliche Stellung. Es fehlt ihnen die Glätte und schöne äußere Formung eines Bernabei, Steffani und der anderen Italiener, aber auch die pedantische Schwere, wie sie die Kompositionen Murschhausers und anderer seiner deutschen Zeitgenossen zeigen. Als Geiger übernahm er die neuen Techniken der Franzosen. Seine Suiten in den Pythagorischen Schmidsfincklein zeigen ihn im Gefolge der französischen Suitenkomponisten, denen sich die deutschen Instrumental-

komponisten, wie J. K. Fischer, Muffat, Schmierer u. a. anschlossen. Schmierer nennt in der Vorrede zu seinem Zodiacus musicus I R. I. Mayrs pythagorische Schmidsfincklein namentlich unter den Musterwerken dieser Kunst — ein Beweis, wie sehr das Werk unseres Meisters schon zu seiner Zeit geschätzt wurde. Die Folgezeit hat ihn und seine Werke freilich vergessen. Es blieb erst unserer Musikwissenschaft vorbehalten, sich des Meisters wieder zu erinnern. Wenn einmal die in der Reihe der Denkmäler der Tonkunst in Bayern angekündigte Ausgabe ausgewählter Werke R. I. Mayrs vorliegt, wird es erst allgemein offensichtlich werden, welche musikgeschichtliche Bedeutung unserem Meister zukommt.

*

Operndramaturgische Glossen über Kreneks „Jonny spielt auf"

Von RUDOLF HARTMANN (Altenburg)

Die erste Darstellung dieser jüngsten Krenek-Oper darf ohne Frage als ein weit über die Grenzen ihrer Uraufführungsstadt hinaus interessantes Ereignis angesprochen werden, interessant nicht nur um einer Reihe wirklicher, absoluter Werte willen, die der Komponist in seiner Arbeit schuf, sondern interessant vor allem auch angesichts eines Komplexes von grundsätzlichen Fragen über Zweckbestimmung, Wesen und Form des bühnenmusikalischen Kunstwerkes, die sich beim Miterleben dieser erstmalig lebendig gemachten Oper unabweisbar und antwortsuchend über die Schwelle des Bewußtseins emporreckten.

Es mag sein, daß Kreneks „Jonny spielt auf" an mehr Bühnen seine Auferstehung feiern wird, als es seinen älteren Geschwistern vergönnt war, und es — wenn auch aus mehr äußerlichen, nicht ausschließlich künstlerischen Ursachen heraus — zu einer gewissen Konjunktur bringt. Mit gleicher Sicherheit aber läßt sich auch annehmen, daß das neue Werk schwerlich den Schöpfungen zuzuzählen sein wird, die auf Grund stärkster künstlerischer Eigenwerte auch über den Augenblick hinaus Geltung zu erringen vermögen. Diese Erkenntnis ist vor allem darum recht betrüblich, weil sich Krenek in den charakteristischsten Partien gerade dieses Werkes ganz offensichtlich als eine starke musikschöpferische Persönlichkeit erkennbar macht, die in einer durchaus originellen Tonsprache von gesund moderner Prägung nicht nur den jeweiligen Stimmungston des dramatischen Lebens von Fall zu Fall mit bezwingendster Ausdruckskraft im Klang zu verdichten weiß, sondern die mit dem bühnenvisionären Blick eines berufenen Opernkomponisten auch die Wellen der darstellerischen Bewegtheit durch den parallelen Ablauf einer musikalischen Beantwortung klingend illustriert.

Die vorhandenen reichen musikalischen Werte werden aber leider nicht ausreichend sein, um mit einer Summe von Mängeln zu versöhnen, die im Bannkreis der textdichterischen Wesenhälfte des Kunstwerkes wurzeln, und in erster Linie als Auswirkungen eines kunstschöpferischen Programms zu beurteilen bleiben, das man als einen schweren künstlerischen Irrtum nur aufrichtig bedauern kann. Die musikalisch-dramatische Hervorstellung eines herrschenden Ethos steht bekanntlich außerhalb der Grenzen von Kreneks schöpferischer Absicht. Er erstrebt in der Oper nur eine Bespiegelung des lebendigen Zeitgeistes, will in dem Fall „Jonny" also nicht mehr und nicht weniger geben als das Abbild einer kulturgeschichtlichen Zuständlichkeit, d. h. eine Wesensbetonung des Jetzt, das er durch die absolute Herrschaft der Jazzmusik und die Geistigkeit ihrer Priester und Gläubigen erschöpfend charakterisieren zu müssen glaubt.

Tatsache ist, daß kulturhistorische Erscheinungen schon seit jeher auch in den Meisterwerken der redenden Künste ihren Niederschlag finden konnten. Nur sollte man bei dieser Feststellung eines nicht vergessen: diejenigen dieser Werke, die noch bis in unsere Tage herein lebendig bleiben konnten, beschränkten sich nicht auf die objektive, zeitgeschichtliche Bespiegelung eines Einst, sondern waren zugleich Offenbarer eines ewig gültigen, eines überzeitlichen Allgemein-Menschlichen, während erfahrungsgemäß das zeitgebundene, nur vorübergehend aktuelle Kunstwerk immer mit derjenigen Zeit wieder verschwinden mußte, der es durch das Vorhalten eines Spiegels Beantwortung zu bringen suchte.

Die Einstellung eines schaffenden Künstlers auf das in „Jonny spielt auf" gewollte Kunstideal muß sich immer bitter rächen als eine bedauerliche Verkennung der hohen Mission der Kunst, deren letzte Bestimmung schließlich doch nicht darin besteht, dem Geiste einer jeweils herrschenden Kultur oder Unkultur nachzugehen und ihm bejahend in seine Düsternisse zu folgen, sondern die vor allem dazu berufen ist, in erdenferner Schönheit vom Parnaß herab zu leuchten, damit sie die Blicke der Menschen und ihre Seelen aus den Untiefen ihrer Erdgebundenheit löse und zu sich emporhebe. Dieses Ideal der wahren Kunst blieb, bei aller Wandelbarkeit ihrer Formgesetze, noch immer der ruhende Pol in der äußeren Erscheinungen Flucht.

Und dabei ist doch die geistige Prägung gerade unserer Zeit wahrhaftig nicht derart, daß sich die Kunst in ihrem Wesenhaften an der Gegenwart orientieren könnte, ohne in die Gefahr zu kommen, die Erfüllung ihrer höchsten Bestimmung zu gefährden. Zwar — wo die Kunst den Irrtum einer Zeit in wirksam negierender Form mit zur Darstellung kommen läßt, kann selbst das Minus einer kulturellen Tiefenwelle indirekt noch zum Künder eines Ethos gesteigert werden. Wo jedoch eine zweifelhafte Erscheinung wie der unbeherrscht-triebhafte Nigger Jonny als ein Typus bejaht und mit einer deutlich ersichtlichen Liebe geradezu glorifiziert wird, kann selbst unter der Hand eines wirklich Berufenen kein wahrhaftes Kunstwerk entstehen. Im günstigsten Falle ergibt sich das, was man in den Wandelgängen mit burschikosem Bekennertum als eine „dolle Sache" bejaht finden konnte. Der Beseelung mit der Musik aber, der unsinnlichsten, der materiefernsten und erdenthobensten Kunst, ist immer nur der Stoff würdig gewesen, der Seele in sich birgt und ausstrahlt, der nicht allein bedauerliche kulturhistorische Tatsachen feststellen oder lediglich amüsieren will, sondern der Menschenseelen zu erbauen sucht, die sich — müde vom Lärmen und Leiden des Tages — hoffnungsfroh in den Tempel der Kunst retteten.

Außer den inneren Mängeln der dramatischen Materie erscheint weiterhin aber auch die Art ihrer szenischen Erformung im Gegensatz zu den dramaturgischen Grundgesetzen stehend, deren Erfüllung in einem musikalischen Bühnenkunstwerk noch immer gegeben sein mußte, wenn es wirklich stärkster künstlerischer Wirkungen fähig sein wollte. Bei Erfüllung aller übrigen operndramaturgischen Gesetze will vor allem das pausenlos sich abrollende einaktige Kunstwerk als dasjenige erscheinen, das dem Ideal des musikalischen Dramas am meisten nahe kommt. „Salome!" Die undurchbrochen durch eine Kette von Stauungen emporgipfelnde Linie des Geschehens, die sich in der endlichen Erfüllung der dichterischen Idee entspannt, muß allerdings wegen des gebotenen

Wechsels der Schauplätze und des zeitlichen Abstandes der einzelnen Teilgeschehen in den meisten Fällen durch Zäsuren zerspalten werden, wodurch man zugleich den beschränkteren, rezeptiven Energien des Zuschauers helfend etwas entgegenkommt und auch den Geistern Genüge tut, denen eine Opernvorstellung viel von ihrem Reiz einbüßen würde, wenn sie das Kunstwerk nicht durch einige mehr oder weniger ernüchternde gesellschaftliche Einlagen wohltuend unterbrechen könnten.

Es wird niemand heute mehr einfallen, in dem Gesetz einer „Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung" das A und O aller bühnendichterischen Kunst zu erkennen. Tatsache bleibt aber, daß der Stoff von vornherein am meisten bühnengemäß erscheint, der sich in möglichst wenig Szenen lückenlos und bühnenstark verdichten läßt, und immer bleibt das eine zu bedenken, daß ein Szenenwechsel nur dann vorzunehmen ist, wenn er sich um der Darstellung der erformten Idee willen unabweisbar gebietet. Ob in dieser Beziehung alle elf Szenen in „Jonny spielt auf" wirklich daseinsberechtigt sind, ist eine Frage, die dem Blick eines dramaturgisch mitschöpferischen Kritikers zum mindesten zweifelhaft erscheinen muß. Wohl hat Kreneks zweiteiliges Werk nur eine einzige Pause im üblichen Sinne und die einzelnen Szenen der beiden Abteilungen sind — ähnlich den Bildern in Richard Strauß' „Intermezzo" — durch Musik miteinander verbunden. Eine völlige Ernüchterung des Zuschauers ist damit also weniger leicht möglich, immerhin aber macht sich mit jedem Szenenwechsel ein erneutes Einfühlen in die veränderte bühnliche Welt nötig, da die Wirkung der verbindenden Musik doch nur eine vorwiegend konzertante, eine von der Körperhaftigkeit des Szenischen gelöste sein kann und das Bewußtsein des Kunstfreundes von der Vorstellungswelt des Dramas abrücken macht.

„Das Bild und den Bildwechsel um der sinnlichen Wirkung des neuen Bildes willen!" so scheint einer der künstlerischen Irrtümer der Filmdramatik zu lauten, an den man durch das Anschauen des „Jonny" wiederholt erinnert wurde, wie denn die Gestaltung dieser Oper überhaupt etwas an dem Ideal der Filmkunst orientiert zu sein scheint. Denn die Einbeziehung von Rundfunk, Trickfilm, bis an die Rampe brausender Lokomotive, abfahrendem Schnellzug, sausendem Auto, rotierender Weltkugel usw. verrät deutlich genug, daß die Konkretisierung des kulturgeschichtlichen Vorwurfs gewollt auf den äußeren, grob sinnenfälligen Effekt eingestellt ist, durch den die Inserate unserer Kinematographentheater in ihre „kolossalen Riesen-Sensations-Monumental-Filmdramen mit Eisenbahnzusammenstößen, Brückeneinstürzen usw." zu locken wissen. Bisher überließ eine gesunde und vornehme Bühnenkunst das Ausspielen solcher Trümpfe noch immer gern der kunstfeindlichen Konkurrenz des Films, dem man auch hier nicht hätte den Gefallen erweisen sollen, ihm durch eine bühnentechnisch kaum lösbare Kopie seiner Effekte seine technische Ueberlegenheit öffentlich zu bestätigen.

Daneben sei nur flüchtig der Tatsache Erwähnung getan, daß der Ablauf dieser buntscheckigen Szenenfolge in der Führung der dramatischen Entwicklungslinie oft die gebotene Kontinuität einer stetigen Spannung vermissen läßt, indem manche Szenen in einer zum absoluten Lyrismus ausgewalzten szenischen Zuständlichkeit erstarren, während dazwischen hindurch in anderen Auftritten das Leben in geradezu blitzhaftem Tempo vorüberzuckt. Ebenso flüchtig sei auch die Erscheinung angetupft, daß dem Dichter eine wirkungssichere Herausmeißelung der Hauptfiguren nicht recht gelungen ist, deren wechselseitiges Ineinanderwirken sich sprechender gestalten ließe und die leider immer nur so lange zu interessieren vermögen, als sie leibhaftig im Blickpunkt der Szene und des Bewußtseins stehen.

Angesichts der Tatsache, daß die abzulehnenden Werte der neuen Oper in den Grenzen der Textdichtung liegen, drängt sich dem denkenden Beobachter erneut das Bewußtsein der Tatsache auf, daß das seit Wagner modern gewordene Dichter-Komponistentum der Oper bisher auch noch nicht annähernd die Werte zu schenken vermochte, die es zu bringen sich berufen wähnte. Das Ideal einer Personalunion zwischen Dichter und Komponist klingt in seiner Theorie zwar ganz gut, indem es die notwendige Assimilation eines Textgedichtes durch die Seele eines wesensverwandten Tondichters schon von vornherein garantiert. Schließlich läßt sich aber die gebotene Wesensnähe eines Tondichters auch dem Opernbuch eines fremden Menschen gegenüber finden, falls dieses nach Seiten des Stoffes und der Form wirkliche Werte enthält, eine Möglichkeit, der unser Spielplan einige seiner allerstärksten Werke verdankt, während umgekehrt mancher Musikdramatiker durch die Uebernahme auch der textdichterischen Arbeit der Endlichkeit seines Werkes nur Schaden bringen konnte.

Der Dichterkomponist ist schließlich auch nur ein schwacher Mensch, der für die vorhandenen Fehler in einer selbst gedichteten Oper nicht ganz den kritischen Blick aufzubringen vermag, als wenn ihm dieselben Fehler in der Arbeit eines anderen entgegentreten würden. Ohne Frage war Wagner als Operndichter eine der stärksten Erscheinungen. Dennoch aber möchte man behaupten, daß die Gegebenheit des Bayreuther Kunstwerkes dem gewollten Ideal vielleicht merklich näher stehen würde, wenn Wagner einen kongenialen Geist von dem Wesen seines Reformkunstwerkes überzeugt und nun aus dessen Händen eine Dichtung entgegengenommen hätte, die seinem Kunstwerk eine Reihe von Fehlern unmöglich gemacht hätte, deren Vorhandensein heute selbst von ganz treuen Wagnerianern nicht mehr abgeleugnet wird. Dabei gehörte Wagner nicht einmal zu den Menschen, die das Operndichten als eine Belanglosigkeit betrachteten, als eine Bagatelle, die man so nebenbei mit abmachen könnte.

In einer Beziehung aber scheint der Textdichter Krenek mehr operndramaturgische Einsicht zu besitzen, als es bei den meisten unserer Operndichter der Fall ist. Er scheint sich vor allem darüber klar zu sein, daß in der Oper der unseligen Freude am Wort Beschränkung aufzuerlegen ist, da hier alle gesuchten wortkompositorischen Sondererfolge letzten Endes doch illusorisch bleiben müssen, wenn sie nicht gar unter der verhüllenden und streckenden Gleichzeitigkeit der Musik sich nach Seiten des Schädlichen auswirken. Das Operntextwort hat vor allem die begriffliche Seite, die kausalen Zusammenhänge des dramatischen Lebens erkennbar zu machen, während sich die lyrisierende Verwässerung eines Dramas durch den Textdichter in verlorener Liebesmühe um die Hervorstellung des herrschenden Stimmungstones müht und sich damit in den Dienst eines Ideals drängt, dessen Erfüllung innerhalb der Oper in erster Linie doch Sache der Musik ist, die eine Betonung der gefühlsmäßigen Seite des Dramas viel ausdrucksstärker aufzureißen weiß, da in der Darlegung des Stimmungshaften ja wohl überhaupt ihre eigentliche Mission zu erkennen bleibt.

Ebenso ist Krenek auch darin recht zu geben, daß er in einer Zeit, da man selbst in ganz frei durchkomponierten Opern noch metrisch geordnete oder gar gereimte Textbildungen vorfindet, seine Dichtung in gänzlich ungebundener Sprache abfaßte. Auch er hat erkannt, daß die wortdichterische Glätte des Versbaues einer Dichtung durch die Arbeit eines modernen

Tondichters ja doch zerstört werden muß, wie ebenso auch die sorgsam gedrechselten Reime unverkennbar bleiben und unterschlagen werden müssen, da die textlichen Reimpaare sich nicht in der Weise mit parallelen musikalischen Reimpaaren decken können, wie es in den Arien unserer alten Opern geschah.

Die Sprache eines Opernbuches — sie braucht und soll nicht gerade banal sein! — ist ohne Frage dasjenige Moment auf Seiten der textdichterischen Arbeit, das nach seiner Wichtigkeit an letzter Stelle steht. Und die natürlichste Lösung ist und bleibt schließlich die Prosaform, wie sie beispielsweise in Strauß' „Salome" herrscht und für die sich auch Krenek in seiner Oper entschied. Wesentlich wichtiger erscheint dieser äußerlichen Formfrage gegenüber allerdings die Beachtung der Voraussetzung, daß der gestaltete Stoff überhaupt opernmäßig ist, daß er sich dramatisch gespannt zeigt, daß er von einem innewohnenden Ethos geadelt, daß er psychologisch geradlinig und bühnenstark erformt ist und darüber hinaus noch die Summe aller weiteren operndramaturgischen Imperative zur Tat macht, deren größter Teil in Kreneks „Jonny spielt auf" leider keine Erfüllung finden konnte.

*

Das fünfte Reger-Fest in Frankfurt a. M.

Max *Reger*, dem Vermittler zwischen der Hochblüte der Romantik und der lebenden Generation, zwischen der Epoche Strauß-Mahler und dem Stil der neuen Sachlichkeit, ihm ist mit Recht das Wirken einer eigenen Gesellschaft gewidmet. Denn Regers Kunst ist noch nicht Allgemeingut des Publikums geworden; noch gilt es, für ihn zu werben. Hinzu kommt, daß die Interpretation seines Schaffens heute noch nicht festgelegt ist. Dem Laien bieten die Werke nicht nur technisch, sondern auch rein musikalisch unlösbare Schwierigkeiten, und selbst die Musiker haben sich noch in vielen Fällen den Weg zum Verständnis zu erkämpfen.

Erschwert wird das Erfassen von Regers Künstlertum durch die Mannigfaltigkeit seiner Erscheinung. In dem fünften, von der Reger-Gesellschaft diesmal in Frankfurt veranstalteten Fest kam die Vielgestaltigkeit seines Schaffens gut zum Ausdruck. Die Programme beleuchteten die Verschiedenartigkeit von Regers Kompositionen, die den Stilen anderer Meister oft nahe stehen, aus denen aber doch wiederum überall die Eigenart dieses künstlerischen Temperaments fühlbar wird. Schöpfungen eines Künstlers, der bereits als Charakter seine Geschlossenheit erreicht hatte, aber zu früh gestorben ist, um in seiner Kunst zu einem einheitlichen Stil zu gelangen. Man kann die aufgeführten Werke nicht je nach Gattungen nun etwa der rückwärts gewendeten oder der vorwärts schauenden Stilweise zuordnen. Auch die Entstehungsjahre bieten keinen Anhalt für eine geradlinige Entwicklung. Das Fest bestand aus fünf Veranstaltungen, zwei Orchester- und zwei Kammermusikabenden und einem Kirchenkonzert. Hiervon hinterließen die Orchesterkonzerte den geringsten Eindruck, was teils an den Werken, mehr noch an der Wiedergabe gelegen haben mag. Die Mozart-Variationen, der Prolog zu einer Tragödie, die Ballett-Suite sind bekannte Kompositionen, seltener gehörte nur die Sinfonietta und der 100. Psalm. Das sinfonische Werk, an sich problematisch, verlangt eine starke persönliche, zusammenfassende Deutung, wie sie ein Dirigent wohl nur nach sehr intensivem Studium, aber nicht allein durch impulsiven Schwung zu geben vermag. Clemens *Krauß* ist ein Musiker, dessen Temperament dem Regerschen Schaffen nicht verwandt ist. Typisch, daß ihm der Valse d'amour aus der Ballett-Suite am überzeugendsten gelang. Lag hier ein unüberbrückbarer Gegensatz der Persönlichkeiten, des schaffenden und des nachschaffenden Künstlers vor, so scheiterte die Wiedergabe des 100. Psalms an technisch-musikalischen Dingen. In diesem aus Bachschem Geist geborenen Werk muß der Dirigent ein geübtes Ohr für die dynamischen Klangverhältnisse von Chor und Orchester haben, die gerade die Grundlage des Regerschen Chorstiles ergeben. Da diese Bedingung jedoch nicht erfüllt war, könnte sich nur der Hörer, dem die Partitur bekannt war, ein Bild des Werkes machen.

Anders in den Kammermusikabenden, wo der Hauptanteil der Wiedergabe dem *Amar-Quartett* zufiel, einer Vereinigung, die innerlich zur Reger-Schule, zur Gefühlswelt Regers gehört. Es gab zwei Kammermusiken mit Klavier, das a moll-Quartett und das nachgelassene Quintett in c moll, das stark an Brahms anklingt. Die Amars wurden einmal von Walter *Gieseking*, das anderemal von Alfred *Hoehn* am Klavier unterstützt. Beide Spieler, so verschieden in ihrer Physiognomie, wußten sich dem Ensemble vollkommen einzufügen. Sie fanden sich zusammen in der Ausführung der Beethoven-Variationen, jenem monumentalen Zyklus, der in der Form wiederum an Brahms gemahnt, in der Wucht des Temperaments aber über diesen Meister hinausgeht. Von den Streichquartetten gelangte das bekannte in fis moll und das ganz in die Zukunft weisende Op. 54 Nr. 2 zu Gehör. Die eigenartigste Leistung der Kammermusikaufführungen bedeutete wohl die meisterhafte Wiedergabe der Bratschen-Solosuite durch Paul *Hindemith*, der alle technischen Schwierigkeiten hinter der Intensität künstlerischer Durchdringung zurücktreten ließ. — Vom Liedschaffen Regers gab es nur wenige Proben. Emmi *Leisner* sang sie mit warmer Empfindung und wurde von Ludwig *Rottenberg* feinsinnig begleitet. Auch diese Gesänge weisen verschiedenste Stilanlehnungen auf, bringen mitunter ein Melos Straußscher Färbung und muten manchmal in der Sparsamkeit der Mittel ganz modern an. — Das Kirchenkonzert brachte das Orgelschaffen des Meisters zur Geltung. Auf der schönen Orgel der Paulskirche spielte der berühmte Leipziger Organist Günther *Ramin*: Introduktion und Passacaglia (Op. 63), die d moll-Sonate und die Choralfantasie „Straf' mich nicht in deinem Zorn", spielte die Werke mit feinster klanglicher Differenzierung, technisch virtuoser Beherrschung und tiefster innerlicher Belebung. Die *Stuttgarter Madrigalvereinigung* unter Hugo *Holle* sang zwei a cappella-Motetten. Mit ihren kühnen Harmonien stellen diese Gesänge an die Ausführenden außerordentliche Anforderungen. Sie wurden von Sängern und Dirigenten jedoch voll erfüllt. Nicht nur technisch, sondern auch musikalisch agogisch erstanden die Kompositionen zu unmittelbarem erschütterndem Eindruck vor allem in den lyrischen Teilen. In den Schlußsätzen, besonders in der Doppelfuge der Motette „Ach Herr, strafe mich nicht" ist die gedachte Wirkung wohl nur von einem größeren Chor zu erreichen.

So vermittelte besonders das Kirchenkonzert seltene musikalische Genüsse. Mit den beiden Kammermusikabenden erbrachte es den künstlerischen Gewinn des Festes. Allen Mitwirkenden der Veranstaltung gilt der Dank, sich für das Werk Regers würdig eingesetzt und damit Wege bereitet zu haben, die vom künstlerischen Gemeingut der früheren Generation zu dem noch umworbenen Musikschaffen der Gegenwart führen.

Dr. *Kathi Meyer*.

Eine verschollene Oper

Die neubegründete italienische Nationalakademie für alte Musik, die sich die Wiedererweckung erfolgreicher Werke der Vergangenheit zum Ziele gesetzt hat, brachte mit entschiedenem Gelingen ein verschollenes Opernintermezzo des einst gefeierten und äußerst fruchtbaren Opernkomponisten Baldassare *Galuppi* (1703—1785), eines Schülers von Antonio *Lotti*, wieder auf die Bühne. Das Werk, „Die schlaue Magd" („La serva astuta"), dessen Text von dem berühmten Lustspieldichter Carlo *Goldoni* herrührt, bildet eine Art Seitenstück zu *Pergoleses* „Magd als Herrin" und zeichnet sich durch reiche Melodienfülle und gesunden Humor aus. Es ist von dem musikalischen Leiter der Akademie, G. G. *Bernardi*, nach den Manuskripten der Markus-Bibliothek in *Venedig* und des British Museum in *London* neu bearbeitet worden und macht gegenwärtig die Runde über die Opernbühnen in *Venedig, Triest, Padua, Treviso* u. a. m., überall mit großem Beifall begrüßt. Dr. *Fritz Rose.*

MUSIKBRIEFE

Barmen-Elberfeld. Nachdem Hans Pfitzner seinem Meisterschüler Herm. Ambrosius ein in gefährlichem Maße verpflichtendes Zeugnis ausgestellt hatte, sah man der Uraufführung von dessen 3. Sinfonie unter Franz von Hoeßlin mit Spannung entgegen. Das Werk atmet fraglos echt sinfonischen Geist und zeugt von erstaunlich sicherer Beherrschung der Form. Aber man bleibt im ganzen doch an der Oberfläche, dem straffen Aufbau fehlt der Ausgleich der Stimmungen, der vielfach grellen Instrumentation die nötige Mäßigung, die auch charakteristische Klänge nie zum Lärm werden läßt. Nach dem Schüler kam Pfitzner selbst zu Gehör mit zwei Gesängen für Orchester: „Herr Oluf", das Jugendwerk, in die leuchtenden Farben der „Rose vom Liebesgarten" getaucht, und „Lethe", ein müdes, dumpfes Abschiedslied, ein leidgetränktes Grübeln über letzte Geheimnisse. Heinrich Rehkemper fand für beides den rechten Ton. Das reichste Werk des Abends stand in der Mitte: Regers „Einsiedler", durch v. Hoeßlin und den Sänger ergreifend dargeboten. Auf Pfitzner war auch ein Liederabend der bekannten, jetzt in Köln lebenden hochdramatischen Sängerin Johanna Hesse eingestellt. Ein Brünhilden-Organ von seltener Fülle und Schönheit dei Mittellage und Tiefe, technisch weit vorgeschritten, im Vortrag voll Geist und Seele — und solch lebensstarke Kunst von dem fast entrückt begleitenden Meister zu sehnsuchtsschwerer, manchmal etwas spröder Lyrik geführt: ein Abend seltsamer Eindrücke! Eine Aufführung von Bruckners 8. Sinfonie wäre ein Fest, wenn man das Werk allein und strichlos genießen könnte. Beethovens Violinkonzert in solistisch keineswegs festlicher Wiedergabe als Einleitung führt zur Uebermüdung aller Beteiligten. Hoeßlins verinnerlichte Art wird Bruckner in hohem Maße gerecht, noch mehr allerdings den Klassikern, deren Werke unter ihm eine nicht alltägliche Anziehungskraft ausüben. Die beiden Konzertchöre haben die letzten Aufgaben dieses Winters (Bach, Matthäuspassion und Mozart, c moll-Messe) technisch so sauber und mit so lebendigem Ausdruck gelöst, daß wir nun hoffentlich auch auf diesem Gebiet nicht stehen bleiben. Beethoven wurde von einheimischen und auswärtigen Künstlern gefeiert, aber fast nur in dem engen Rahmen von Klavier- und Violinsonaten. Die Konzertgesellschaften planen eine Festwoche für Anfang Mai. *S.*

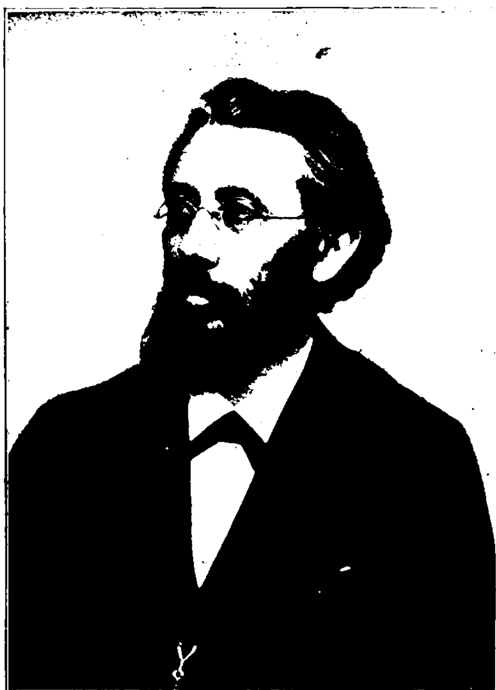
*

Berlin. Neben dem kirchenmusikalischen Kongreß war die Hundertjahrfeier der „Singakademie" das wichtigste Ereignis des April. Die zahlreichen Ehrungen des Festaktes, die Ansprachen der auslandsdeutschen Sänger von Prag und Brünn, die Verleihung der Goldenen Zelter-Plakette an Prof. Schumann durch das Kultusministerium, die ehrenden Worte des Präsidenten der „Akademie der Künste", Prof. Dr. Max Liebermann, sind sprechende Beweise für die kulturelle Bedeutung des Institutes, das seit Gründung des Hauses 1827 unter Zelter, dem Goethe-Freund, die ersten Vertreter der Musikwelt in seinen Räumen begrüßen konnte. Der Festakt war umrahmt von herrlichen Chören Schumanns und Zelters, namentlich der Ausklang mit Schumanns Choralmotette „Wachet auf, ruft uns die Stimme" hinterließ tiefsten Eindruck. Das abendliche Festkonzert brachte Händels packendes Oratorium „Israel in Aegypten", das unter Mitwirkung von Emmy Leisner, Wilhelm Guttmann und Fred Drissen, sowie den weniger befriedigenden Solisten Henny Wolff und Alfred Wilde unter Schumanns Leitung vorzüglich geriet. — Kulturelles Interesse verdient „Die deutsche Volksliederspende", die auf Veranlassung der „Bayerischen Landesstelle für gemeinnützige Kunstpflege" gemeinsam mit Dr. Erich Fischer (dessen „kleine Hauskomödien" sich kürzlich wieder ein begeistertes Publikum gewannen) den dankenswerten Versuch unternimmt, die Liebe zum Volkslied unter Beteiligung des gesamten Volkes zu beleben. Die erste, in Berlin vorgetragene Auswahl ließ mancherlei Wünsche offen. Es scheint, als ob für den noch nicht gefundenen Volkslied-Ausdruck der Gegenwart die zu Gehör gebrachten, künstlich in die starren Formen des 19. Jahrhunderts gezwungenen neuen Volkslieder nur noch eine Scheinbedeutung für die wahre Volkspsyche des heutigen Tages haben. — Neue Instrumente wurden in einer Kammermusikveranstaltung vorgeführt. Es handelt sich um die „Viola alta", eine wenig in Erscheinung tretende vergrößerteBratsche, sowie um die „Viola tenore", die um eine Quinte über dem Violoncello steht, an Form kleiner als dieses, mit charakteristischer Klangfarbenmischung zwischen Violine und Violoncello. Beide Instrumente, die schon vor längerer Zeit von H. Ritter erfunden sind, bereichern den Gesamtklang des Streichquartetts nicht unerheblich. Man hörte u. a. eine neue „Gesangsszene" von Kurt Hennig, deren gesunder Gedankenfluß durch unpersönliche Alltäglichkeiten unterbrochen ist und die nur durch die beseelte Darstellung der Solistin Elsbeth Koll einigermaßen gewann. — Das Wiederauftreten von Emmy Destinn nach ihrer Amerikareise, die mit deutschfeindlichen Agitationen verbunden war, geschah unter dem Schutze von etwa fünfzig Polizisten nebst Berittenen. Aber es passierte gar nichts. Höchstens ist ein merklicher Rückgang ihrer Stimmkultur als besonders auffällig zu verzeichnen, der jedoch in noch höherem Maße bei ihrem Partner, dem einst gefeierten Tenor Jadlowker in Erscheinung trat, so daß dessen Stimme heute als völlig erledigt gelten darf. — Die Osterzeit brachte die üblichen Passionsaufführungen, darunter die Matthäus-Passion der Singakademie, während in der Staatsoper ein wohlgelungenes Gedächtniskonzert mit Werken von Wagner, Mozart und Schubert unter Kleibers Leitung dem Ernst des Tages entgegenkam. — Die bestbekannte Pianistin Elly Ney hob mit Willem van Hoogstraten ein neues Klavierkonzert von Ernst Toch aus der Taufe, das Tonqualität durch Quantität ersetzte und in der Erfindung übelster Geräusche unübertrefflich war. — Dr. *Fritz Stege.*

*

Hamburg. Die Genehmigung und Bestätigung einer „städtischen Singeschule" (nach Augsburger Muster!) darf als relativ wichtigstes, weil zukunftsträchtigstes Ergebnis der zweiten Winterhälfte in der Musik obenan stehen. Ueber die Bergedorfer Händel-Festspiele und ihr Haus Positives zu sagen, halte ich für verfrüht; vorläufig sind die Mittel nicht beisammen und die Zugverbindungen von Hamburg nach Hasses Geburtsort miserabel. Weitaus bestimmter läßt sich dagegen feststellen, daß Hamburg einen dritten philharmonischen Dirigenten bekommen hat, über Nacht sozusagen und ohne jegliche Verständigung (wie in solchen Fällen üblich!) mit Presse, Publikum oder Orchester; einen Dirigenten, der die populären Programme übernehmen und also insofern Eugen Papst entlasten soll. Wenn der also beamtete Stabführer, der sich Walter Stoewer nennt, sein Teil dazu beiträgt, uns die außerordentliche Musizierkraft Papsts für die wesentlichen Aufgaben zu wahren, so ist auch gegen seine ungewöhnliche Einführung schließlich nichts zu sagen.... Papst, der in der Spanne zwischen Messe und Passion außer den jedesmal ins Bedeutende erhobenen Aufführungen der Singakademie (Missa solemnis, Verdis Requiem) eine vokale Marschroute von bewundernswerter Energie für den Lehrergesangverein vorbereitete, hat an jedem Mittwoch mit den Philharmonikern ein Programm von wirklicher Prägnanz, zumeist mit Erstaufführungen erledigt. Ihm verdanken wir die nach der internationalen Seite wichtige Bekanntschaft mit der phantastisch-

kräftigen Schelomo-Rhapsodie von Ernst Bloch, deren bunte Schwermut und vokal durchwobene Virtuosität (Cello-Solo der hervorragende Jakob Sakom) einen ungemein starken Eindruck hinterließen; den kühnen Vorstoß ins Gebiet der überzüchteten Sachlichkeit mit Ernst Kreneks Violinkonzert, dessen Solopart mit aller Brutalität der Linie und dem echten Gefühl im Cantabile die tollsten Gegensätze birgt und geradezu grenzenlose Anforderungen (Herta Kahr erfüllte sie) an Geistesgegenwart sowohl als Klangvermögen stellt; die beschauliche und klangliebliche Cembalo-Szene, die Li Stadelmann an Waltershausens Krippenspiel erstehen ließ, einer Musik übrigens, die im Artistisch-Farbigen die Wunderhorn-Romantik zu fassen sucht, ohne überzeugendes Schöpfertum; ferner das Mahler-Vermächtnis, dessen Wiener Uraufführung unheiligen Widerspruch entfachte und das sich, aus Papsts Ergriffenheit, uns in edler Sangeswilligkeit darbot, die diese Zehnte den Torsen der großen Vorgänger Schubert und Bruckner würdig anreihte. Eine Mahler-Ehrung, die ans Uebermenschliche grenzte, gelang Dr. Muck mit dem Lied von der Erde. Hier wie in Bruckners Neunter und der Faust-Sinfonie erwies das Orchester der Philharmonie seine jetzt überragenden Fähigkeiten ganz besonders. Die Beethoven-Feiern hat Dr. Muck in den Mai verlegt. Den Auftakt, vielfach angestrebt, betonte am gewichtigsten Papst mit seltenen Orchesterwerken, worunter als amüsant-genialer Vorläufer der Pacific Die Vittoria-Schlacht (Wellingtons Sieg). — Prof. Alfred Sittard hat das Verdienst, die innige Erfüllung des neuen a cappella-Willens vermittelt zu haben, Kurt Thomas' Markus-Passion nämlich, ein Vokalstück, das mit Schütz' Mitteln unsere Zeit und ihre Seelennot gestaltet. Thomas hat nicht Kaminskis Schwere und nicht Ludwig Webers Abwegigkeit. Er spürt mit sicheren, leichten Händen dem melodischen Erleben nach. Nur ein Vokalkörper vom Rang des Michaelis-Kirchenchors wird den Anforderungen dieser herrlichen Passionsmusik gewachsen sein. — Ueber Uraufführungen — in Hamburg eine rare Sache! — ist auch diesmal nicht viel zu sagen. Ernst Roters bot Ueberarbeitungen früher Bühnenmusiken für Kammerorchester, die dem Original wesentlich nachstanden, dem Original, das ihn, wie im Falle Sommernachtstraum und Kaffeehaus (Goldoni) unter die stärksten



Wilhelm Hill
(Siehe unter Gedenktage S. 389)

Begabungen Jungdeutschlands rückte. Hermann Erdlen hatte ein chinesisches Spiel von Hans Leip vertont, „Der Gaukler und das Klingelspiel", und darin eine an Puccini gestärkte, recht beachtenswerte Geschicklichkeit bekundet. Wilhelm Mohrs Kammermusik ist sanftes Brahms-Bekenntnis. Auch Johannes Hille lebt noch; er kündet soeben unter der aufreizenden Ueberschrift „Klassizismus, kein Modernismus" sein 17. Kompositionskonzert an und verspricht darin etwa 50 Originalmelodien (!!). Es ist derselbe Prophet der reinen Linie, der in seiner viel zu wenig bekannten Broschüre „Kunst und Afterkunst" Mozart als den Mann bezeichnet, der sich leider nicht genügend hat entwickeln können. (Wörtlich!) Daß in unseren Mauern gleichzeitig ein Mann wie Gerhard von Keußler lebt, ist Fanatikern vom Range des Windmühlenflügelritters Hille scheinbar unbekannt. Auch andere nehmen nicht die gebührende Notiz davon, wie der Abend mit Liedwerken aus Keußlers Feder erschreckend zeigte. Diese, von Franz Notholt in wundervollster Einheitlichkeit wiedergegeben, wiesen ein hohes Maß von dichterisch-musikalischer Vollkommenheit auf in unauffälliger, aber zwingender Betonung des melodischen Grundprinzips. Die Solisten sind aus Gründen der Raumnot bis auf den epochalen Klavierspieler Horowitz ungenannt geblieben. Daß Willy Burmester im Schatten Beethovens ein übel betontes Jubiläum inszenierte, erwähne ich der Geschmacklosigkeit halber. Die Abende des Cäcilienvereins zu Ehren ihres hochverdienten Dirigenten Spengel, der die märchenhafte Zahl von 50 Amtsjahren erreicht hat und noch heute dem Schaffen der Gegenwart tätig dient, waren erbauliche Feierstunden und werden noch einen dritten Festakt nach sich ziehen, über den späterhin berichtet werden soll. *Weiß-Mann.*

BESPRECHUNGEN

Musikalien

Berichtigung. In der Besprechung der Corona-Kollektion (Universal-Edition, Wien) in Heft 15 dieser Zeitschrift auf Seite 344 wurde der Preis der einzelnen Hefte versehentlich mit 50 Pfennig angegeben, während er tatsächlich 70 Pfg. beträgt.

*

Wilhelm Groß: Sonate für Klavier, Op. 21. Universal-Edition, Wien.

Von dem jungen Oesterreicher, der vornehmlich durch seine Oper Sganarell bekannt wurde, liegt mit dieser Klaviersonate ein Werk vor, das ihn auch im Konzertsaal einführen dürfte. Groß gehört nicht zu jenen wilden Stürmern, die gegen das Instrument schreiben, er bleibt immer sensitiv, manchmal fast romantisch, und selbst wo er einen Sprung ins Groteske wagt, hält er sich in klavieristischen Grenzen. Zumal in den beiden ersten Sätzen (Allegretto amabile und Andantino con grazia) kann von einer Häufung technischer Schwierigkeiten keine Rede sein, der abschließende Allegroteil verlangt dagegen ziemlich große Geläufigkeit und rhythmische Prägnanz. Doch sollte das kein Grund sein, daß sich selbst Dilettanten von dieser Neuerscheinung fernhalten. Denn sie zählt zu dem so selten Wertvollen und musikalisch wirklich Anregenden, das gegenwärtig auf den Markt kommt.

*

Ernst Toch: Konzert für Klavier und Orchester, Op. 38. B. Schotts Söhne, Mainz.

Von Tochs Klavierkonzert, das gegenwärtig die Runde durch die Musiksäle macht, liegt nunmehr auch eine Ausgabe für zwei Klaviere vor. Sie soll wohl zunächst Studienzwecken dienen, setzt aber am zweiten Klavier ebenfalls einen sehr gewandten Spieler voraus. Das ist freilich kein Wunder, da dieser den gegenüber der Solostimme oft noch viel komplizierteren orchestralen Part zu übernehmen hat. Ob sich das Werk in der neuen Bearbeitung zu gelegentlicher Aufführung eignet, scheint jedoch zweifelhaft. Kaum mag der Komponist selbst daran gedacht haben, viel eher hat man auf Grund der sorgfältigen Beifügung der wichtigsten Instrumentalbezeichnungen den Eindruck, daß er damit seinen Hörern, die wohl ausnahmslos bei der ersten Bekanntschaft mit den dissonanten Härten des Werkes mehr erstaunt als begeistert sind, ein Mittel zu leichterem Verständnis an die Hand geben wollte. In der Tat kann die Fassung auch die Kenntnis der vollständigen Partitur einigermaßen ersetzen.

*

Paul Kletzki: Vorspiel zu einer Tragödie, Op. 14; Acht Lieder, Op. 15. N. Simrock, Berlin.

Als bedeutungsvoll kompositorische Kundgebung muß besonders das Vorspiel zu einer Tragödie angesehen werden,

auch wenn das für großes Orchester geschriebene Werk zunächst nur im Partiturbild sehr vorteilhaft wirkt und bei einer Aufführung jedenfalls mancherlei einbüßt. Denn es scheint noch zu stark mit kontrapunktischer Kleinarbeit belastet und dürfte zugleich eine entsprechende Kürzung vertragen, da düstere Farben auf der Orchesterpalette denn doch zu leicht Monotonie erzeugen. Von diesen formalen Einwänden abgesehen, ist aber echt musikalisches Grundgefühl und Flüssigkeit der gedanklichen Entwicklung unbedingt festzustellen; als Schöpfung eines Siebenundzwanzigjährigen beweist das Werk außergewöhnliche Reife und ist dabei ohne Pose und ohne jede Blasiertheit niedergeschrieben. An Paul Kletzki, der bodenständiger Pole ist, fällt auch sonst eine ernstgestimmte Innerlichkeit auf, die ihn vor allem den — Brahms-Nachfolgern naherückt. Deutlicher noch wie seine hier schon früher besprochene Lyrik zeigt es der neue Liederband (Op. 15) dem die gleiche romantische Hintergrundsfarbe eignet. Es sind hauchfeine musikalische Stilisierungen meist schwer- und wehmütiger Gedanken, nur selten klingt verschleierte Erotik mit; in Bezug auf innere Ausreife wird man diesen zarten Stimmungsbildern gegenüber dem schwer gewichtigen Instrumentalwerk doch wohl den Vorzug geben müssen. *H. Sch.*

*

Jenö Hubay, dem die Violinisten schon eine große Anzahl wirkungsvoller Vortragsstücke verdanken, hat der Geigerwelt mit seinem Op. 121 ein neues Geschenk gemacht. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Es lebt in diesen „Sechs Stücken" das in den Konzertsaal und in den Musiksalon von ehedem gehörende Solostück brillanten Charakters fort, wie schon die etwas verbrauchten Titel „Preghiera", „Segnedillas", „Sehnsucht", „Venezia", „Russisches Klagelied" und „Carillon" es zeigen, aber es ist nicht gleichgültig, wer sich dieser Titel und Formen bedient, und Hubay ist sicher nicht der Künstler, so arm an Einfällen, daß er sich einfach wiederholt. Eine Verwandtschaft mit Vieuxtemps, entferntere Verwandtschaft auch mit Bériot bleibt immer bei Hubay zu erkennen, es kommt aber ein guter Tropfen ungarischen Blutes bei ihm hinzu, und das gibt seiner Musik ihren besonderen Elan. Der Schliff ist französisch, die Mischung im ganzen gut.

*

Cyrill Scott: Pastoral und Reel für Cello und Piano. B. Schotts Söhne, Mainz.

Eine originelle, drehleierartige, daher absichtlich einförmige und mancher bei europäischen Völkern kaum mehr benützten Tonfolgen sich bedienende Komposition. Beginnt mit einer Improvisation, die in das über einem Brummbaß sich abhaspelnde Allegro übergeht. Bei alledem doch nicht ohne Poesie, es kommt nur auf den Spieler an, ob dieser zwischen den Noten lesen kann. *A. E.*

*

Ewald Strässer: Kleine Sonate Op. 54 für Klavier zu 2 Händen. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Eine stimmungsreiche, melodische Komposition von der frohen, rheinisch temperamentvollen Unbeschwertheit, wie wir sie schon immer bei dem wohlbekannten Komponisten festgestellt haben. Der instruktive Wert ist ein bedeutender, die technische Schwierigkeit nicht über die Mittelstufe hinausgehend. Im Mittelsatz ist die Kontrastwirkung gut gelungen.

*

Hermann Suter: Lieder und Duette, Op. 2, 15 und 22. Verlag Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Während an ähnlichen Liedern kein Mangel ist, füllen die Duette Op. 15 (für Alt und Baß mit Klavier) eine empfindliche Lücke aus. Nr. 2 daraus (Gesang zu zweien in der Nacht) ist außerordentlich fein gestaltet und gibt beiden Singstimmen sehr ausdrucksvolle Eigenbewegung.

*

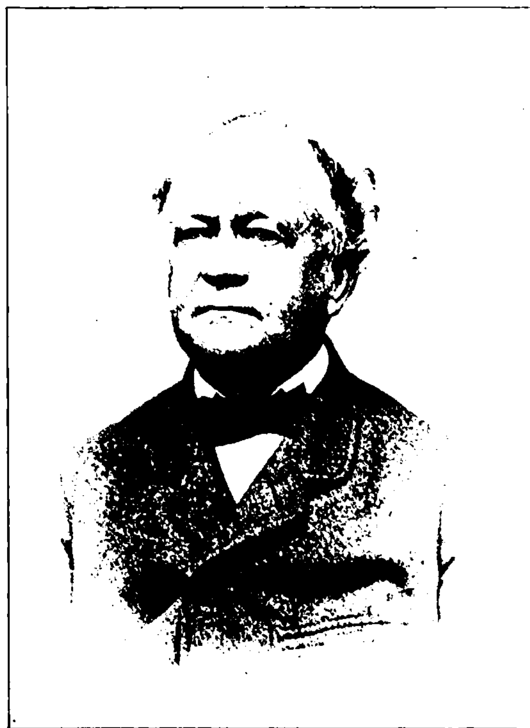
Julius Klaas: Nachtgebet, Berückung, Musik bewegt mich, Selig. Lieder für eine Singstimme und Klavier. Verlag Tischer & Jagenberg, Köln.

Die Lieder sind melodiös und ansprechend, auch in der Form gut gelungen.

*

Julius Weismann: Neun Lieder, Op. 81. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Der Komponist ist zu bekannt und seine Stellung im deutschen Musikleben zu gefestigt, als daß sich dieser neue Liederzyklus seinen seitherigen Veröffentlichungen nicht würdig an die Seite reihen dürfte. In der durch Schubert, Brahms und Hugo Wolf vorgezeichneten Linie, was Harmonik, Rhythmik und Melodik anlangt, spielt sich in diesen Liedern dennoch ein Eigenleben ab, das aufhorchen läßt. Freilich kann nur eine umfassende und tiefgehende Begabung, wie sie Weismann offenbar besitzt, ungestraft in solchen Bahnen wandeln. Bei einem weniger starken Talent müßte die Wahl solcher Mittel unbedingt zum Verderben geraten. Man darf sich freuen, diesem Zyklus auch mal im Konzertsaal zu begegnen. *Rich. Greß.*



Ludwig Köchel

(Siehe unter Gedenktage S. 389)

*

E. Darsin: Valse mélancolique für Klavier. Verlag Neldner, Riga. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ein anmutiges, feines Tonstück, ursprünglich für Orchester geschrieben, darum an einigen Stellen etwas schwierig zu spielen.

*

Corona-Kollektion: Reger, berühmte Kompositionen für Klavier Universal-Edition, Wien.

Nicht weniger als acht der schönsten und leichtest zugänglichen Klavierstücke des Meisters aus seinen Opera 20, 22, 36 und 44 sind in dieser Volksausgabe zu haben. Eine sehr willkommene Gelegenheit, sich in die nicht einfache Tonsprache und in den Stil Regers einzuleben!

*

Rich. Strauß: Berühmte Klavierkompositionen. Universal-Edition, Wien.

Auch dieses Heft bedeutet eine Bereicherung der feinen Literatur fürs Haus, denn es enthält eine Reihe der zarten, schwärmerisch-romantischen, in der Tonsprache an Schumann anknüpfenden Jugendwerke des berühmten Tonsetzers.

*

Chopin: 11 Préludes. Universal-Edition, Wien.

Diese für Musikfreunde gedachte Auswahl der einzigschönen Préludes enthält alle die beliebten, berühmten und nicht allzu schwer ausführbaren Nummern und zeichnet sich durch musterhafte Ausstattung, schönen, großen Druck und sorgfältige Befingerung aus. *C. Kn.*

Fünf Wiener Tänze nach Motiven von Eduard *Gärtner* für Klavier gesetzt von Ignaz *Friedmann*. Universal-Edition, Wien.

Die Muse Ed. Gärtners, ein echtes Wiener Vorstadtkind, erscheint hier in pianistischer „grande toilette" von raffinierter dreivierteIweltlerischer Eleganz, den Händen eines ersten Wiener Modechefs entstammend.

*

Beethoven: „Die Ruinen von Athen", auf Grund des Originaltextes von A. v. *Kotzebue* erneuert durch Johannes *Urzidil*. Universal-Edition, Wien.

J. Urzidil unternimmt hier den Versuch, diese Gelegenheitskomposition Beethovens auf den ziemlich an den Haaren herbeigezogenen Text Kotzebues zur Eröffnung des Theaters von Budapest dem Publikum erneut zugänglich zu machen. Er verzichtet auf Bühne und Kostüme und verallgemeinert die ursprüngliche Idee des Textes, wobei die ursprünglichen Verse K.'s nach Möglichkeit beibehalten sind. Damit ist aber jetzt dem ausgefallenen Textvorwurf die letzte Motivierung entzogen und der von dem Bearbeiter angestrebte „überall gültige ethische Akzent" ist einem nun in der Luft hängenden Gegenstand von vollendeter Interesselosigkeit beigegeben. Dieser neue Versuch, die Beethovensche Komposition einem allgemeinen europäischen Konzertpublikum zu retten, scheint, obwohl vom besten Willen getragen, als nicht sehr aussichtsreich. Das ist hinsichtlich der Musik vor allem wegen des wirklich köstlichen Derwisch-Chors, wo uns ein sonst ganz unbekannter Beethoven entgegentritt, und des längst populären schneidigen Türkischen Marsches zu bedauern. *A. N.*

*

Hans Pfitzner: Lethe, Gedicht von C. F. Meyer, für eine Baritonstimme und Orchester. Verlag A. Fürstner, Berlin.

Die Erinnerung an die ewig denkbare Uraufführung der Kantate von der deutschen Seele überkommt mich, wenn ich diese große, visionär gestaltete musikalische Gestaltung überschaue, spiele und höre. Auch diesmal hat Pfitzner das Geheimnis des Letzten, das Wissen und Schauen von der Vollendung in Tönen ausgedrückt. Tief, ja abgrundtief ist er in die Metaphysik der Musik hinabgetaucht, und nicht viele Sänger werden dieses Opus zur restlos befriedigenden Wiedergabe bringen können. Der vom Komponisten selbst hergestellte Klavierauszug vermag ein gutes Bild der Orchesterpartitur zu geben.

*

Carl Gerdes: Mein Engel, hüte dein (für vierstimm. Frauenchor). Verlag Vieweg, Lichterfelde-Berlin.

Melodisch sehr glücklich empfunden, im Satz wohlklingend. Die Folge der Einsätze bei „Fahr hin" ist bemerkenswert.

*

Im Zeichen des *Beethoven-Jahres* stehen folgende Veröffentlichungen des Verlages C. F. Vieweg, Berlin-Lichterfelde: Heilige Nacht, Preiset laut, Die Himmel rühmen, Gottes Macht für 2—3stimmigen Kinderchor a capella. Ferner in der Bearbeitung für Schulchor mit mannigfacher Instrumentalbegleitung: Germania (aus dem Singspiel „Die gute Nachricht"), Fahr wohl, du goldne Sonne, Opferlied, Dona nobis pacem (aus der C dur-Messe), Schlußchor aus der Chorfantasie, Totenklage, Welt, dein großer Augenblick.

Es ist anzuerkennen, daß der Verlag, der sich schon in so weitausgreifender Weise um die Schulmusik verdient gemacht hat, auch diesmal alles getan hat, um Beethoven für die Schule dienstbar zu machen. Denn wenn einmal der Anfang mit einer geregelten, bedeutsamen Schulmusikpflege gemacht ist, so wird die Zeit nicht allzu lang auf sich warten lassen, da statt behelfsmäßiger Bearbeitungen die originalen Werke der großen Meister aufgeführt werden können. Die hier vorliegenden Bearbeitungen sind gut. Hinzu kommt noch als Sondererscheinung: ein Heft Beethoven-Lieder für eine Singstimme und Laute (Hans Schmid-Kayser). Die Auswahl ist so gehalten, daß durch den Lautensatz der Sinn des originalen Klaviers nicht gestört wird. *Rich. Greß.*

Bücher

Max Steinitzer: Beethoven. Verlag von Philipp Reclam, Leipzig.

Nachdem das Beethoven-Büchlein von Ludwig Nohl seinen Dienst getan, ist es durch eine zeitgemäße Arbeit des geistvollen R. Strauß-Vorkämpfers Max Steinitzer ersetzt worden. Aus seiner Beschreibung von Werk und Leben des Gewaltigen sieht man, daß er immer noch *lebt*. Alle Versuche, sich seiner auf gute oder üble Weise zu entschlagen, haben bis jetzt nur dazu geführt, daß man um so deutlicher inne wurde, wie fest er in unsere Herzen eingefurcht und eingegraben ist. Steinitzer hat es vorzüglich zustande gebracht, ohne Redensarten darzulegen, worauf es bei Beethoven ankommt; er erwärmt den Leser, ohne ihn zu erhitzen.

*

Richard Wickenhauser: Bruckners Symphonien; ihr Werden und Wesen. Mit vielen Notenbeispielen. Verlag von Philipp Reclam, Leipzig

Es muß als gutes Zeichen begrüßt werden, daß man auch auf Seiten der Verleger ernstlich bestrebt ist, Bruckners Musik zum Volksgut werden zu lassen. Der bekannte Leipziger Verlag, der in Bezug auf Anordnung des Drucks und auf allgemeine Ausstattung große Fortschritte zurückgelegt hat, bietet hier die Erläuterungen eines Verfassers, der sich gut auskennt und es versteht, zwischen rein fachmännischer Erörterung und der gefürchteten „Musikführerweis" eine glückliche Mitte einzuhalten. Warum er allerdings vom neuen Bruckner-Werke des Berner Universitätsprofessors Kurth keinen Nutzen gezogen hat, ist nicht recht klar. Gegen Namen und Wesen von Eckarts Mystik, mit der doch Bruckner innerlich zusammenhängt, obwohl gerade 600 Jahre seit Eckarts Tod verflossen sind, scheint ein Vorurteil zu bestehen. Doch braucht der Leser bei Wickenhauser nicht stehen zu bleiben. Der Zweck der ersten Einführung wird durch seine allgemein verständlichen Erläuterungen gewiß befriedigend erreicht. Die vielen Beispiele, tadellos klar, veranschaulichen das Vorgebrachte. Neben der einbändigen Ausgabe gibt es auch eine dreiteilige. Der Neunten ist eine Abhandlung über das *Tedeum* angefügt. Dr. *Karl Grunsky.*

*

Dr. *Fritz Piersig:* Die Einführung des Hornes in die Kunstmusik und seine Verwendung bis zum Tode Joh. Seb. Bachs. Ein Beitrag zur Geschichte der Instrumentation. Verlag von Max Niemeyer, Halle a. S. 1927.

Auf Grund umfangreicher und eingehender Untersuchungen weiß Piersig manch Interessantes über die allmähliche Verwendung des Waldhorns in der Kunstmusik zu berichten. Bis zum Ende des 17. Jahrhunderts wird das Horn von Musikschriftstellern zwar erwähnt, jedoch nur nebenbei. Erst mit der Aufnahme des Horns ins französische Orchester bekommt dieses Instrument seine eigene musikalische Aufgabe (abgesehe . von der üblichen fanfarenartigen Verwendung). In der Oper konnte das Horn aber auch durch die Oboe, ja sogar durch die Violine ersetzt werden. Beliebt ist die Verwendung bei Tafelmusiken und Divertissements. Erst die Mannheimer Symphonik bringt eine feste Fundierung der Hörner im Orchester mit sich. In Wien sind zum erstenmal 1712—1740 zwei Jägerhornisten an der Hofkapelle angestellt. Dann verschwinden die Jägerhörner, bis sie 1787 wieder in der Oper auftauchen. 1711 werden in Dresden zwei Waldhornisten aus Böhmen angestellt. 1715 wird in der Stuttgarter Hofkapelle der Waldhornist Joh. W. Lumpe genannt. Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts sind die meisten Waldhornisten Böhmen. Piersig hält die bisherige Annahme, wonach Franz Anton Graf von Spork das Waldhorn aus Frankreich in Deutschland eingeführt hat, im allgemeinen aufrecht. Spork war als Gründer des Hubertusordens darauf bedacht, eine Jagdmusik zu haben, „um die ihn nur der König von Frankreich nicht beneiden brauchte". Die Parforcejagd großen Stils geht ja auf Ludwig XIV. zurück. Dazu kommt, daß die ersten nachweisbaren Hörnerklänge sich in der französischen Literatur Lullys und seiner Zeitgenossen finden, und zwar zu einer Zeit, da in der deutschen und italienischen Literatur das Horn kaum oder doch nur nebensächliche Erwähnung findet. *A. K.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Das musikalische Programm des in den Tagen vom 12.—16. Juni in *Krefeld* stattfindenden *Tonkünstlerfestes* des *Allgemeinen Deutschen Musikvereins* wird folgendermaßen lauten: *Sonntag, 12. Juni:* I. Orchesterkonzert, Paul *Kletzki:* Sinfonie d moll. Wilhelm *Petersen:* Hymne für Chor und Orchester (Uraufführung), Philipp *Jarnach:* Morgenklangspiel für Orchester, Manfred *Gurlitt:* Konzert für Klavier

und Orchester (Uraufführung), Kurt *Weill:* Quodlibet für Orchester. *Montag, 13. Juni:* II. Orchesterkonzert, Hans F. *Redlich:* Concerto grosso für Orchester (Uraufführung), Fr. W. *Lothar:* „Astarte", Hymnen und Tänze für Orchester (Uraufführung), Othmar *Schoeck:* „Trommelschläge" für Chor und Orchester, Heinz *Tiessen:* Ouvertüre zu einem Revolutionsdrama für Orchester, Arthur *Willner:* „An den Tod" für Bariton-Solo, gem. Chor und Orchester (Urauff.), Rudolf *Siegel:* Variationen über „Prinz Eugen" für Männerchor und Orchester (Uraufführung). *Dienstag, 14. Juni:* Rudi *Stephan:* „Die ersten Menschen", Oper in 2 Aufzügen. *Mittwoch, 15. Juni, vormittags:* Kammerkonzert, Arthur *Schnabel:* II. Streichquartett, Ludwig *Weber:* Begleitete und unbegleitete Chöre (Uraufführung), Nikolai *Lopatnikoff:* Sonatine für Klavier, Ernst *Pepping:* Konzert für Bratsche mit Begleitung von 2 Ob., 2 Fag., 2 Tromp., 2 Pos. und 4 Solo-Kontrabässen (Uraufführung), Hans *Gal:* „Epigramme", fünf Madrigale für gem. Chor a cappella (Uraufführung). *Donnerstag, 16. Juni:* III. Orchesterkonzert (Chorkonzert), Franz *Liszt:* „Christus".

— Die Erstaufführung von *Moussorgskys* Oper „Die Fürsten von Howansky" an der Dresdener Staatsoper findet Anfang Juni statt. Musikalische Leitung: Generalmusikdirektor Fritz Busch; Inszenierung und Regie: Professor Issai Dobrowen (als Gast); Szenenbilder nach Entwürfen von Nicolai Benois; Kostüme: Prof. Leonhard Fanto; Einstudierung der Chöre: Ernst Hintze.

— *Die 3. Tagung für deutsche Orgelkunst in Freiberg i. Sa.*, die in der Pfingstwoche, 7.—11. Juni 1927, stattfinden sollte, muß aus zwingenden Gründen *auf Anfang Oktober verlegt* werden. Die Tagung hat sich zur Aufgabe gestellt, die Ergebnisse der früheren Orgeltagungen (Hamburg-Lübeck 1925 und Freiburg i. Br. 1926) vor allem nach der praktischen Seite hin weiterzuführen. Der Tagungsplan ist in 3 Sektionen gruppiert, deren Leitung Geh. Konsistorialrat Prof. D. Dr. *Smend,* Münster (Liturgik), Universitätsprof. Dr. *Kroyer,* Leipzig (Musikwissenschaft) und Kirchenmusikdirektor Prof. *Biehle,* Berlin und Bautzen (Orgelbau) übernehmen werden. Ferner haben die Herren Studienrat *Flade,* Musikdirektor *Gölz,* Prof. *Guardini,* Universitätsprof. Dr. *Gurlitt,* Senatspräsident D. *Horn,* Orgelarchitekt *Jahnn,* Prof. Dr. *Keller,* Dr. *Mahrenholz,* Arnold *Mendelsohn,* Regierungsrat *Mundt,* Prof. *Weinmann* u. a. Referate übernommen. Orgelkonzerte auf der Silbermannorgel werden von Prof. Franz *Schütz* (Wien), Günther *Ramin,* Organist an St. Thomae in Leipzig und Prof. *Heitmann* (Berlin) ausgeführt.

— Paul *Ertels* dritte sinfonische Dichtung „Belsazar" wurde bei ihrer Erstaufführung im dritten Sinfoniekonzert unter Erich *Peters* Leitung im Stadttheater zu Greifswald mit außergewöhnlichem Beifall aufgenommen.

— Otto *Siegl,* der gegenwärtig als Musikdirektor in Paderborn lebende jungösterreichische Komponist, hatte kürzlich mit einem eigenen Kompositionsabend in *Wien* einen vielbeachteten Erfolg. Zur Aufführung kamen ausschließlich Werke aus der jüngsten Schaffenszeit: ein Divertimento für Streichtrio, ein Klaviertrio und mehrere a cappella-Chöre, die einen besonders starken Eindruck hinterließen.

— Wilhelm *Furtwängler* hat einen Antrag der Wiener Philharmoniker, als Nachfolger Weingartners ihre Konzerte zu dirigieren, angenommen. Er wird sich in die Leitung der Konzerte mit dem ständigen Wiener Operndirektor Franz *Schalk* teilen.

— Im letzten Konzert des Staatstheaters in Kassel brachte Robert *Laugs* ein fast ganz vergessenes kleines Chorwerk von *Händel,* der 100. Psalm, zur begeistert aufgenommenen Aufführung.

— Der einarmige Pianist Paul *Wittgenstein* wurde als Solist mehrerer Orchesterkonzerte nach Nordamerika eingeladen. Er spielt das für ihn geschriebene Konzert von Richard *Strauß.*

— In *London* hatte eine Aufführung von „Cosi fan tutte", welche Mozart-Oper bis jetzt nur kühle Aufnahme gefunden hatte, großen Erfolg.

— Ernst *Kreneks* Musik zum „Sommernachtstraum", die bei den Heidelberger Festspielen 1926 uraufgeführt wurde, ist auch von den Grazer Maifestspielen zur Aufführung erworben worden.

— Die *Berliner Stadtoper* hat *Prokofieffs* Oper „Der feurige Engel" zur Uraufführung angenommen.

— In *Tokio* fand Ende April ein mehrtägiges *Beethoven-Fest* statt.

— Das zweite *Händel-Fest* der Deutschen Händel-Gesellschaft findet in diesem Jahr in *Kiel* statt. Es ist für die Zeit vom 7.—9. Oktober geplant.

— Issai *Dobrowen,* der russische Dirigent, Komponist und Opernspielleiter, wurde als Generalmusikdirektor an die bulgarische Staatsoper in *Sofia* berufen.

— Zum Nachfolger Karl Dammers als Erster Kapellmeister und musikalischer Oberleiter der Aachener Oper wurde Kapellmeister Paul *Pella* vom Stadttheater *Dortmund* gewählt.

— Der Wiesbadener Pianist und Komponist Cornelius *Czarniawski* arbeitet gegenwärtig an Text und Musik zu einer musikalischen Komödie „Die schweigsame Frau", frei nach Ben Jonson.

— Der isländische Dirigent und Komponist Jon *Leifs* hat mit seiner Gattin, der Pianistin Alice Leifs, für einige Monate in Baden-Baden Wohnsitz genommen. Wie wir erfahren, wird das Künstlerpaar dort auch musikalische Unterrichtskurse veranstalten.

— Von Siegfried *Kallenberg* gelangen in diesem Frühjahr in München folgende Werke zur Uraufführung: Serenade für Flöte, Horn und Klavier. Sechs Stücke aus dem „Marienleben" von R. M. Rilke für Alt, Bariton, Streichquintett und Orgel. Konzertante Fantasie für Klavier und Orchester. „Christi Tränen", eine kleine Passionsmusik für Soli, Chor, Streichorchester und Orgel.

— Der in Ulm a. D. wirkende Gesanglehrer Herm. *Huber-v. Langen* teilt mit, daß er sich von Prof. Feuerlein-Stuttgart (Stauprinzip) getrennt hat.

GEDENKTAGE

— Der bekannte englische Komponist Edward *Elgar* wird am 2. Juni 70 Jahre alt.

— Am 3. Juni ist der 50. Todestag von Ludwig (Ritter von) *Köchel,* der sich vor allem durch sein „Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts" ein unvergängliches Verdienst erworben hat. Geboren zu Stein a. D. am 14. Januar 1800, studierte er Jura, wurde Prinzenerzieher, später kaiserlicher Rat in Wien, dann auf kurze Zeit Schulrat in Salzburg, worauf er bis zu seinem Tod wieder in Wien wohnte. Neben seiner gründlichen musikalischen Bildung, die ihn außer dem schon erwähnten Werk noch mehrere wertvolle musikalische Schriften hervorbringen ließ, war er auch begeisterter Botaniker und Mineraloge.

— Am 6. Juni ist der 25. Todestag von Wilhelm *Hill.* In Fulda 1838 geboren, lebte er seit seiner Studienzeit in Frankfurt a. M. als Pianist und Komponist. Seine Oper „Alona" erhielt bei der Konkurrenz zur Eröffnung des Frankfurter Opernhauses 1882 den 2. Preis. Von seinen zahlreichen Kompositionen erlangte das Lied „Es liegt eine Krone" weiteste Verbreitung.

— Am 9. Juni 1527 starb in Wien Heinrich *Finck,* der seine musikalische Ausbildung in Polen erfahren hatte. Er war am polnischen, Stuttgarter und Salzburger bischöflichen Hofe tätig. Eine Auswahl seiner Hymnen, Motetten, Lieder gab Eitner neu heraus.

— Am 16. Juni wird Adolf *Kirchl,* der bekannte österreichische Männerchorkomponist, 70 Jahre alt.

— In Eisleben feierte Ferdinand *Neißer* sein 30jähriges Dirigentenjubiläum. Neißer wirkte in früheren Jahren an hervorragender Stelle in Helsingfors, in Berlin (Blüthner-Orchester) und in Halle a. S. und hat sich überall als Orchesterleiter einen Namen gemacht. Um die Kultivierung von Sibelius in deutschen Landen erwarb er sich ganz besondere Verdienste.

TODESNACHRICHTEN

— In Wien starb Hofrat Prof. Karl *Prohaska,* der bekannte Komponist der „Frühlingsfeier" und „Aus dem Buche Hiob" und langjährige Lehrer an der Staatl. Musikakademie.

— In Zürich starb 59 Jahre alt der bekannte Musikhistoriker Eduard *Bernoulli.* Er hatte in Leipzig als Musikwissenschaftler promoviert und lehrte seit 1910 an der Universität Zürich.

— In Berlin starb an den Folgen einer Operation der bekannte Musikkritiker des Berliner Tagblatts, Leopold *Schmidt,* 66 Jahre alt.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Auf dem 1926 zu Wien abgehaltenen IV. Internationalen Delegiertenkongresse der geistigen Arbeiter wurde ein vom Präsidenten des Zentralrates der geistigen Arbeiter Oesterreichs, Universitätsprof. Dr. Hans Sperl, gestellter Antrag beraten, im Rahmen des vom Völkerbund inaugurierten und mit ihm in Verbindung stehenden Weltverbandes der geistigen Arbeiterschaft — Confédération Internationale des Travailleurs Intellectuels — kurz „Citi" genannt —, ein *Internationales Musikamt* in *Wien* zu gründen. Der Oberste Rat (Conseil) der Citi hat mit Sitzungsbeschluß vom 24. Okt. 1926 dem Zentralrat der geistigen Arbeiter Oesterreichs Ermächtigung erteilt und Auftrag gegeben, die Schaffung dieser internationalen Stelle in Angriff zu nehmen. Mit der Leitung derselben wurde der Rektor der Hochschule für Musik, Hofrat Prof. Dr. Joseph *Marx* betraut, als Stellvertreter Universitätsprof. Dr. Hans *Sperl* und Senatspräsident Peter Paul *Burkart*. Das Sekretariat wird der Ehrenpräsident des österreichischen Musikpädagog. Verbandes, Friedrich Wedl, leiten. Als besonders dringend und wichtig erscheinen im Arbeitsprogramm zunächst: eine internationale Regelung des musikalischen Erziehungs- und Prüfungswesens; die Schaffung internationaler Gesetze und Uebereinkommen zum Schutze aller musikalisch Berufstätigen; internationale Regelung aller Fragen, die sich aus der Tätigkeit des Radios für sie ergeben; erweiterter Schutz des Urheberrechtes; Förderung der Komponisten durch planmäßige Veranstaltungen von Uraufführungen, weiter von Austauschgastspielen, um eine gegenseitige Befruchtung der musikalischen Produktion zu erreichen; Austausch von Erfahrungen und Anregungen in direktem Verkehr mit den führenden nationalen und internationalen musikalischen Körperschaften. In der Folge soll sich auch eine Einflußnahme auf die nicht aus Berufsmusikern gebildeten Vereine und Körperschaften ergeben. Dieses Internationale Musikamt befindet sich in den Räumen des Zentralrates der geistigen Arbeiter Oesterreichs, Wien I, Bäckerstr. 13, wohin wir alle Zuschriften zu richten ersuchen.

— Die französische Regierung hat beschlossen, sich an den beiden Frankfurter Veranstaltungen, der internationalen Ausstellung „Musik im Leben der Völker" und dem „Sommer der Musik", die in *Frankfurt* vom 11. Juni bis zum 28. August vor sich gehen, zu beteiligen.

— In Bad *Mergentheim*, der einzigen Stadt nach Bonn, in der Beethoven in Deutschland gelebt hat, wird Mitte Juni zusammen mit den Eröffnungsfeierlichkeiten des neuen Kursaales eine Zentenarfeier veranstaltet, in deren Mittelpunkt die Einweihung einer *Beethoven-Gedenktafel* an dem Hause auf der Schütt, in dem Beethoven einst wohnte, stehen wird.

— Die Philharmonische Gesellschaft in Oslo (Norwegen) hat ihren Ersten Kapellmeister José *Eibenschütz* entlassen, angeblich aus Sparsamkeitsgründen, während der Zweite Kapellmeister Prof. Georg *Schneevoigt* in geheimer Beratung mit erhöhtem Gehalt im Amte bleibt. Im Publikum hat es erregende Kundgebungen gegeben, die sich zum Teil gegen Schneevoigt richten zugunsten des sehr beliebten Eibenschütz.

— Der Rat der Stadt *Leipzig* hat mit Zustimmung der Stadtverordneten eine *Beethoven-Stiftung* mit einem Kapital von 50 000 Mark errichtet, dessen Erträgnisse durch Stipendien den Nachwuchs für Orchestermusiker fördern sollen.

— In *Dresden* ist vor kurzem ein handschriftliches Exemplar der „Lukas-Passion" von Heinrich *Schütz* gefunden worden. Das Exemplar des Werkes wurde unter alten Notenbeständen des Dresdner Kreuzchores entdeckt, wo es offenbar Jahrhunderte lang unbemerkt gelegen hat.

— Die Manuskript-Partitur des „Rheingold" von *Wagner* erwarb bei der Versteigerung in New York der amerikanische Bibliophile Rosenbach um 15 400 Dollars.

— Das *preußische Kultministerium* will für Verdienste um die Förderung des *Chorgesanges* und die Pflege des deutschen Volksliedes eine *Plakette* an Gesangvereine und ähnliche verleihen, die den Namen und das Bildnis von Karl Friedrich Zelter, des Begründers der Berliner Singakademie und Freundes Goethes, trägt. Die Plakette, die der Berliner Bildhauer *Morin* entwarf, zeigt unter dem Profilbildnis des alten Zelter eine Gruppe von Sängern in der Tracht der Zeit nach 1800. Sie wird in Silber und Bronze hergestellt.

— Der *Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands* hat von der Reichs-Rundfunkgesellschaft die Zusicherung erhalten, daß Rundfunk-Uebertragungen nur noch stattfinden werden, wenn sämtliche mitwirkenden Solisten ihre Zustimmung erteilt haben.

— Die Stadtverwaltung *Trier* beabsichtigt, Oper und Orchester, die 1926 abgebaut wurden, wieder aufzurichten und will hierfür 225 000 Mark zuschießen, überdies aber einen Staatszuschuß von 100 000 Mark in Anspruch nehmen. Der Orchesteretat soll 149 000 Mark betragen.

— Der Stadtrat von *Krefeld* bewilligte für den Umbau des Stadttheaters 750 000 Mark. Vor allem soll das Bühnenhaus erweitert und modernisiert werden.

— Um den zahlreichen ausländischen und inländischen Orchestern und Chören für ihre musikalischen Darbietungen während des „Sommers der Musik" ausreichende Konzerträume zur Verfügung stellen zu können, wurden in Frankfurt a. M. *vier neue Konzertsäle* auf dem Gelände der Ausstellung geschaffen. An erster Stelle steht der *Sebastian Bach-Saal*. Er ist für große musikalische Aufführungen gedacht und faßt gut 2000 Personen. Der *Beethoven-Saal*, für kleinere und mittlere Konzerte bestimmt, kann mit 400 Zuhörern besetzt werden. Diese beiden größeren Säle sind in das Haus der Moden eingebaut worden. Die beiden kleineren Säle hat man in der Frankfurter Festhalle untergebracht. Der größere von ihnen, der *Haydn-Saal*, ist mit 200 Plätzen ein idealer Vortragsraum für Kammerkonzerte geworden. Ebenfalls für intime Musik gedacht ist der *Mozart-Saal*, der 150 Personen aufnehmen kann.

— Der *Allgemeine Deutsche Musikverein* und der *Deutsche Sängerbund* haben schon seit längerer Zeit ihre Aufmerksamkeit den Bestrebungen jüngerer Komponisten zugewandt, den Männerchorgesang wieder Anschluß an die lebendige Kunst finden zu lassen. Auf den Tonkünstlerfesten des ADMV., die bekanntlich dem Zweck dienen, der zeitgenössischen musikalischen Produktion Boden zu gewinnen, kann jedoch der Männerchorliteratur nur selten ein größerer Platz eingeräumt werden. Der DSB. dagegen, der über 13 000 Männergesangvereine mit insgesamt weit über 500 000 Mitgliedern umfaßt, sieht es als seine vornehmste Aufgabe an, wertvollen, noch nicht bekannten Werken dieser Literatur den Weg in die Oeffentlichkeit zu bahnen. Diesem Zwecke soll eine erstmals in den Tagen vom 2.—4. Juli 1927 stattfindende und vom Jahre 1929 an alljährlich wiederholte „Nürnberger Sängerwoche" dienen. Das Jahr 1928 muß wegen des großen Sängerbundesfestes in Wien ausfallen. ADMV. und DSB. haben nun ein Abkommen getroffen dahingehend, daß der ADMV., ohne den Männergesang von seinen eigenen Programmen grundsätzlich auszuschließen, im allgemeinen die bei ihm eingereichten Werke begutachten und die von ihm für wertvoll gehaltenen dem DSB. zu empfehlen. Diese Praxis wurde dieses Jahr erstmalig befolgt. Der DSB. wird diese Empfehlungen tunlichst berücksichtigen. Um die Zusammenarbeit der beiden großen Körperschaften nach Möglichkeit fruchtbringend zu gestalten, hat der DSB. überdies ein Vorstandsmitglied des ADMV. in den Prüfungsausschuß gewählt, welcher die dem DSB. für die „Sängerwoche" eingereichten Kompositionen zu begutachten hat. Leistungsfähigkeit und künstlerisches Streben der Männergesangvereine dürften aus dieser Zusammenarbeit reichen Gewinn ziehen, und sicherlich wird sie auch auf das Schaffen jüngerer Tonsetzer anregend und fördernd wirken.

— Der Verlag Friedrich *Hofmeister* in Leipzig erläßt ein *Preisausschreiben*, dessen Zweck ist, zeitgenössische Tonsetzer zur Komposition von Werken anzuregen, die unsere Hausmusik wieder in Verbindung mit dem musikalischen Schaffen der Gegenwart zu bringen vermögen. Die erste Bedingung für alle zu diesem Preisausschreiben eingereichten Werke ist daher ihre Spielbarkeit. Die spieltechnischen Anforderungen in den Stimmen aller verwendeten Instrumente dürfen einen mittleren Schwierigkeitsgrad nicht überschreiten. In allem übrigen aber soll dem freien Walten der künstlerischen Phantasie in keiner Weise Beschränkung auferlegt werden. — Das Preisausschreiben gliedert sich in drei Gruppen. Gruppe I: ein Trio für Klavier, Violine und Violoncello; Gruppe II: ein Kammermusikwerk für 2 Instrumente beliebiger Wahl; Gruppe III: eine Klaviersonate oder eine geschlossene Folge von Klavierstücken freier Form. Es werden folgende Preise ausgesetzt: in Gruppe I ein 1. Preis von 2000 M., ein 2. Preis von 1000 M.; in Gruppe II ein 1. Preis von 1200 M., ein 2. Preis von 800 M.; in Gruppe III ein 1. Preis von 800 M., ein 2. Preis von 600 M. Sämtliche preisgekrönten Werke werden Eigentum des Verlages. Der Verlag behält sich im

übrigen vor, noch weitere der zum Preisausschreiben eingereichten Werke zur Veröffentlichung zu erwerben. Sollte von den Preisrichtern eine Reihe von Werken als gleichwertig befunden werden, so können sie Teilung der Preise vorschlagen. Auch behält sich der Verlag eine Vermehrung der Preise vor. Die eingereichten Werke müssen in Partitur und Stimmen druckfertig vorliegen. Die Einsendungen müssen ohne Ausnahme an die Adresse Verlag Friedrich Hofmeister, Leipzig, Karlstr. 10 gerichtet sein und den vollen Namen und die Adresse des Einsenders enthalten. Den Einsendern wird der Eingang jedes Werkes bestätigt. Endtermin für die Einreichung von Werken zu dem Preisausschreiben ist der 30. Sept. 1927. Als Preisrichter hat der Verlag folgende Herren verpflichtet: Prof. Walter Davisson, Prof. Julius Klengel, Prof. Karl Straube, Prof. Robert Teichmüller, Dr. Adolf Aber. Die Entscheidung des Preisrichterkollegiums ist endgültig. Ihr unterwerfen sich die Komponisten durch Teilnahme an dem Preisausschreiben.

* * *

Zu unserer Musikbeilage. Die flott hingesetzte und ebenso zu spielende Humoreske für Klavier stammt aus der Feder von Werner *Jüllig*, der, aus Wien kommend, in letzter Zeit seinen Wohnsitz in Mannheim aufgeschlagen hat. — Der Autor der beiden reizvollen Kinderlieder ist der bekannte Dresdener Musikpädagoge und Komponist Otto *Urbach*.

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Inland.

Allgemeine Musikzeitung, 54. Jahrg., 18 und 19 (Berlin). — „Zur Genesis des Beckmesser" (II) von Otto *Strobel*. — „Musikzeichen unserer Zeit" von Rob. *Hernried*. — „Musik und Sexualität" von Gerh. *Granzow*.

Das Orchester, 4. Jahrg., 9 (Berlin). — „Zur Geschichte der Trompete" von P. *Martell*. — „Aus Bachs jüngster Lehrzeit" von Wilh. *Heimann*.

Deutsche Sängerbundeszeitung, 19. Jahrg., 18 und 19 (Berlin). — „Staatliche Fürsorge für das Chorgesangswesen in Preußen". — „Zur Textfrage im gemischten und Männerchorwerk" von Martin *Friedland*. — „Einige schwedische zeitgenössische Komponisten" von E. M. Stuart. — „Walter Dost" von W. *Trenkle*. — „Musik in Sachsen" von W. *Heimann*. — „Der sächsische Sängerbund als Glied des DSB" von Johannes *Poppe*. — „Der Lehrer des jungen Beethoven, Christian Gottlob Neefe" von Richard *Oehmichen*. — „Kummer und Sorge" von Franziskus *Nagler*. — „Vom alten Stadttheater in Leipzig" von Eugen *Segnitz*.

Deutsche Tonkünstlerzeitung, 25. Jahrg., 449 (Berlin). — „Agnes Hundoegger" von Margarete von *Biema*. — „Stimmbildung" von Heinz Teo *Dreyer*.

Die Musik, 19. Jahrg., 8 (Stuttgart). — „Klassik und Romantik" von Heinrich *Berl*. — „Vom musikalischen Einfall" von Hans *Hebberling*. — „Johannes Brahms und Elis. von Herzogenberg" von Konrad *Huschke*. — „Wilhelm Backhaus" von Mark *Neven*. — „Arturo Toscanini" von Adolf *Weißmann*. — „Eduard Erdmann" von Arthur *Wüllner*. — „Dafne, die erste deutsche Oper" von Rudolf *Mielsch*.

Die Musikwelt, 7. Jahrg., 5 (Hamburg). — „Beethovens bühnenmusikalische Absichten" von Rudolf *Hartmann*. — „Unveröffentlichte Briefe von Verdi an seinen Verleger Ricordi."

Die vierte Wand, 13. (Magdeburg). — „Deutsches Theater in kulturell gefährdeten Gebieten" von Joseph *Laumen*. — „Gedenkrede auf Eleonora Duse" von Reinato *Simoni*. — „Der Zuschauer im Theater" von Julius *Schuster*. — „Wortregie" von Ludwig *Wagner*. — „Das Hörspiel" von Julius *Witte*. — „Ein Leben in der Kunst" von K. S. *Stanislawski*.

Hellweg, 7. Jahrg., 8 (Essen). — „Dichtungsfeindliche Preisausschreiben" von Erwin *Strassik*. — „Inszenierung auf der Modellbühne" von Manfred *Schott*. — „Feuer im Frühling" von Manfred *Hausmann*. — „Klassische Dichter von heute" von H. J. *Wille*.

Musik im Leben, 3. Jahrg., 4 (Köln a. Rh.). — „Gemischte Chöre" von E. Jos. *Müller*. — „Die Chorgesangstunde" von Hugo *Löbmann*. — „Chorschulung" von E. Jos. *Müller*.

Musica divina, 15. Jahrg., 2 (Wien). — „Dies irae" von Herbert *Biehle*. — „Jacopone da Todi" von Fritz *Erckmann*.

Musica sacra, 56. Jahrg., 2 (Regensburg). — „Musikarchitektur und musikalisches Leben" von Oskar *Meister*. — „Kirchenmusik und Cäcilienverein" von Max *Sigl*. — „Beethovens Missa solemnis". — „Ueber die Ober- und die Unterkoppel der Orgel" von H. *Löbmann*.

Musikblätter des Anbruch, 9. Jahrg., 4 (Wien). — „Musikalische Eindrücke auf einer Reise durch Armenien" von Alois *Melichar*. — „Motive" von Theodor *Wiesengrund-Adorno*. — „Zwei Künstlerhoroskope: Alban Berg und Arnold Schönberg" von Fritz *Weill*. — „Betrachtungen über das Melodram" von André *Coeuroy*. — „Reform des Konzertbetriebs" von Erwin *Felber*.

Pult und Taktstock, 4. Jahrg., 3/4 (Wien). — (Arnold Schönberg und seine Orchesterwerke) „Schönbergs Tonalität" von Hans F. *Redlich*. — „Verklärte Nacht" von Sascha *Hovenstein*. — „Die Gurre-Lieder" von Heinrich *Jalowetz*. — „Pelleas und Melisande" von Erwin *Felber*. — „Die Kammersinfonie" von Ernst *Kunwald*. — „Orchesterstücke Op. 16" von Th. *Wiesengrund-Adorno*. — „Erwartung" von Alex. *Zemlinsky*. — „Die Behandlung der Sprechstimme in Pierrot lunaire" von Erwin *Stein*. — „Die Choralvorspiele" von Hans F. *Redlich*.

Rheinische Musik- und Theaterzeitung, 28. Jahrg., 15/16 u. 17/18 (Köln a. Rh.). — „Zum Zusammenschluß der Aufführungsrechte" von Gerh. *Tischer*. — „Zu Othmar Schoecks musikdramatischem Schaffen" von Hans *Corrodi*. — „Vom Uraufführungswahn" von Gerh. *Tischer*. — „Ein Erinnerungsblatt für Camillo Sivori" von Fritz *Rose*.

Signale für die musikalische Welt, 85. Jahrg., 17 (Berlin). — „Neue Harmonielehre" von Karl *Westermayer*.

Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik, 5. Jahrg., 4 (Hildburghausen). — „Christian Friedrich Witt" (Forts.) von Hans *Klenk*. — „Zu J. S. Bachs Choralkunst" von H. *Löffler*.

Zeitschrift für Musikwissenschaft, 9. Jahrg., 4 (Leipzig). — „Briefe Carl Heinrich Grauns" von Berthold *Kitzig*. — „Kanon und Fuge in Webers Jugendmesse" von Karl August *Rosenthal*. — „Wichtigere Neuerwerbungen der Musiksammlung an der Nationalbibliothek in Wien" von Robert *Haas*.

Ausland.

Schweizerische Musikzeitung, 67. Jahrg., 14 (Zürich). — „Die Basler Liedertafel und der Eidgen. Singverein." — „Sängeratmung und Brustresonanz" (Schluß) von Karl *Suter-Wehrli*.

The Chesterian, 8. Jahrg., 62 (London). — „Erich Wolfgang Korngold" von Hugo R. *Fleischmann*. — „Was ist religiöse Musik?" von R. W. S. *Mendl*. — „Das subjektive Element und zeitgenössische Musik" von Alexander *Tausman*. — „Ausdruck und Taktstrich" von Herbert *Autcliffe*.

La Revue Pleyel, 42 und 43 (Paris). — „Ueber den Tod von Beethoven." — „Chopins lothringische Abkunft" (I) von Abbé *Evrard*. — „Ein Mäzen zur Zeit Ludwigs XV.: M. de la Papeinière" von J. G. *Prod'homme*. — „Chopins lothringische Abkunft" (Schluß) von Abbé *Evrard*. — „Unbekannter Debussy" von Maurice *Emanuel*. — „Milhaud" von *Roland-Manuel*.

Le Menestrel, 89. Jahrg., 17 und 18 (Paris). — „Vom Lyrismus" von J. *Heugel*. — „Der wahre Beethoven" von Maurice *Cauchie*.

Il Pianoforte, 8. Jahrg., 4 (Turin). — „Die musikalische Reminiszenz" von Attilio *Cimbro*. — „Die Schriften Debussys" von Guido M. *Gutti*.

Musica d'oggi, 9. Jahrg., 4 (Mailand). — „Liszt und Berlioz" von Gualtiero *Petrucci*. — „Bericht über den Unterricht des Choralgesangs in den Elementarschulen."

Bezugsbedingungen

Vierteljährlich 6 Hefte mit Musik- u. Kunstbeilagen RM. 4.—. Einzelheft RM. —.80. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und die Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag einschl. Versandgebühr im Inland RM. 4.50, nach dem Ausland RM. 5.—. Postscheck-Rechnung Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart Nr. 2417.

*

Anzeigen-Preise

Die viergespaltene Nonpareille-Zeile RM. —.50. 1/1 Seite RM. 170.—, 1/2 Seite RM. 90.—, 1/4 Seite RM. 47.50, 1/8 Seite RM. 25.—, 1/16 Seite RM. 14.—. Bei Wiederholungen Rabatt. Anzeigen-Annahme durch den Verlag

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.



Johannes Brahms

Nach dem Gemälde von K. Egersdörfer

Neue Musik-Zeitung
Kunstbeilage

NEUE MUSIK-ZEITUNG
48. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1927 Heft 18

Ueber das Beethovensche Scherzo und über den dritten Satz der Eroica

Von F. X. PAUER (Fiume)

Die Form des Scherzos ist bekanntlich eine Weiterentwicklung der Menuettform. Gustav Becking sucht in seinen „Studien zu Beethovens Personalstil, das Scherzothema" (ersch. bei Breitkopf & Härtel) den Begriff „Scherzo" und „Menuett" streng auseinanderzuhalten. Mag man ihm hierin auch einigermaßen recht geben, so kann das dennoch nichts daran ändern, daß die Form des Scherzos aus jener des Menuetts entstanden ist und ihr auch jederzeit außerordentlich ähnlich bleibt. Das Menuett, nebst anderen Tanzformen von altersher aus der reinen Tanzmusik in die Kunstmusik übernommen, wurde von den alten italienischen Sinfonikern anstelle des Finales verwendet, während die Mannheimer das Menuett dann als neuen Satz zwischen den langsamen zweiten und dem Finale einsetzten. Dies alles geschah allerdings nur gelegentlich und noch nicht allgemein. Auf diese Weise begann die Sonatenform, die bis dahin dreisätzig gewesen war, sich zu einer viersätzigen zu erweitern. Haydn und später Mozart übernahmen diese Viersätzigkeit und blieben ihr dann mit nicht viel Ausnahmen dauernd treu. In den späteren Werken dieser beiden Klassiker bemerken wir dann, wie das Menuett sich nach und nach vom ursprünglich ausgeprägten Tanzcharakter immer mehr entfernt und einem tieferen Gehalt zustrebt, der es den übrigen Sätzen an Wert und Bedeutung gleichstellt. Unter diesen vom Tanzcharakter abrückenden Menuetten befindet sich z. B. jenes von Mozarts G moll-Sinfonie. Bei Beethoven zeigt sich eine Umformung des Menuetts noch viel deutlicher und zwar gleich in seinen ersten Werken. Beethoven schlägt dabei im allgemeinen eine Richtung ein, die von der Mozartschen Menuettrichtung sehr abweicht. Er sieht sich bald dazu genötigt, jene Sätze, die den reinen Menuettcharakter teils durch schnelleres Zeitmaß, teils durch motivische Durcharbeitung bereits sehr stark eingebüßt hatten, mit dem Namen „Scherzo" zu benennen. Eine wirkliche Neuerung war das freilich auch nicht, denn Haydn hat in seinen Streichquartetten Op. 33 bereits mehrere Sätze als „Scherzo" bezeichnet, die tatsächlich als Vorläufer des Beethovenschen Scherzotypus anzusehen sind. An den Sätzen selbst wurde, außer der Umbenennung, von Beethoven zunächst weiter nichts geändert; können wir doch alle von Beethoven bis dahin geschriebenen schnelleren Menuettsätze eigentlich ebensogut Scherzi nennen, ohne dabei wirklich fehlzugreifen, wie z. B. das Menuett der Ersten Sinfonie, das nahezu ausgesprochenen Scherzocharakter hat.

Die Einführung der Scherzobenennung erfolgt bei Beethoven sehr frühzeitig, bei den Klaviertrios in Op. 1 Nr. 1, bei den Klaviersonaten in Op. 2 Nr. 2, bei den Streichtrios in Op. 8, bei den Streichquartetten in Op. 18 Nr. 1, bei den Geigen-Klaviersonaten in Op. 27, bei den Sinfonien in der Zweiten Op. 36. Daß Beethoven anfangs öfters schwankte, ob er eine Komposition Menuett oder Scherzo benennen sollte, beweist der von Becking hervorgehobene Umstand, daß der betreffende Satz im Trio Op. 1 Nr. 2 in den Originaldruck-Stimmen teils Menuett, teils Scherzo heißt. Im Bläsertrio Op. 87 aus dem Jahr 1794 ist ein solcher Satz sogar „Menuett *und* Scherzo" überschrieben. Im Streichquartett Op. 18 Nr. 4, im Septett Op. 20, in den Serenaden und in der Klaviersonate Op. 31 Nr. 3 kommt dann sowohl ein Menuett als *auch* ein Scherzo vor, welche im Charakter voneinander sehr verschieden sind, da Beethoven, nachdem er den Begriff des Scherzos festgelegt hatte, das Menuett nur mehr in der älteren, ursprünglicheren Weise verwendet und dadurch beide Sätze trotz ihrer ähnlichen Form im ganzen Wesen deutlich auseinanderhält. Uebrigens verwendet er dieses „spätere" Menuett nur selten, u. a. in der Achten Sinfonie, wo anstelle des Scherzos ein Menuett steht, das ganz im hergebrachten Tanzcharakter gehalten ist. Selbstverständlich verwendet Beethoven neben dem Scherzo und dem Menuett an der betreffenden Stelle auch Sätze, die keine Ueberschrift haben und im Charakter weder dem Scherzo, noch dem Menuett nahestehen, jedoch von derselben Form abstammen. Hierher gehören z. B. der zweite Satz der Klaviersonate Op. 10 Nr. 2 oder der dritte Satz der C moll-Sinfonie.

Anfangs blieb Beethovens Scherzo noch der überlieferten knappen Menuettform treu. Bald aber genügte ihm diese Form auch nicht mehr und er

erweiterte sie daher öfters zu größerem Umfang, der Inhalt vertiefte sich, auch trat anstelle des Heiteren und Fröhlichen oft ein derber Humor. Ein solches, auch in der Form freieres Scherzo sehen wir bereits im Schlußsatz der G dur-Sonate Op. 14 Nr. 2, welches die Rondoform mit der des Scherzos vereinigt. Im Streichtrio Op. 8 und in der Es Dur-Sonate Op. 31 Nr. 3 finden wir als Neuerung sogar ein Scherzo in *gerader Taktart* ($^2/_4$-Takt), die später Schumann zu verwenden liebte. Becking knüpft an dieses Vorkommnis bei Beethoven die Bemerkung, daß der gerade Takt für die Scherzi „also nichts Ungewöhnliches sei". Er ist aber gerade bei Beethoven keinesfalls als etwas Gewöhnliches anzusehen, da er bei ihm viel zu selten vorkommt. Becking nennt übrigens auch das Scherzo des Streichtrios in C moll Op. 9 Nr. 3 als in geradem Takt stehend, was ich für unrichtig halte. Ist doch im $^6/_8$-Takt der Unterrhythmus dreiteilig und besonders im genannten Scherzo der rhythmische Aufbau deutlich auf $^3/_8 + ^3/_8$ beruhend, also „triolisch". Er „übertönt" vollkommen den zweiteiligen Oberrhythmus, wodurch sich das Stück als eigentlich in dreiteiliger Taktart geschrieben erweist, nämlich im Dreiachteltakt stehend. Es gelingt den in gerader Taktart stehenden Scherzi auch niemals, das leichte, luftige Wesen zu erlangen, das dem hüpfenden dreiteiligen Takt eigen ist und unbedingt zum Scherzo gehört, wie Beethoven es endgültig festgelegt hat. Der ursprüngliche Tanzcharakter, der hierin zum Ausdruck kommt, kann nur im eigentlichen Tanztakt, soweit er zumindest in Kultureuropa bis zum Weltkrieg vorherrschte, also im dreiteiligen Takt, verwirklicht werden. Und das Wesentliche ist eben, daß das Scherzo niemals seinen Ahnen, den Tanz, das Menuett, vergessen kann, ohne die ihm eigentümliche Rhythmik und Melodik sogleich zu verlieren, von der Form und Harmonik nicht zu reden. Deshalb auch ist es keine Einseitigkeit *Bruckners*, wenn er, wie ihm gelegentlich vorgeworfen wird, seine sämtlichen Scherzi — mit Ausnahme der vierten Sinfonie, deren Scherzo aber gleichfalls „triolisch" ist — durchwegs im Dreivierteltakt geschrieben hat, trotzdem die Zeit, in der er lebte, bereits durch Verwendung möglichst verschiedener Taktarten gekennzeichnet ist. Er wußte eben sehr wohl, daß er nur in *dieser* Taktart den richtigen Ausdruck für seine Scherzogedanken finden konnte, die ohnehin oft direkt auf das Tanzmäßige zurückgreifen, besonders im meist ländlerartigen Trio. Das eigentlich Unvereinbare zwischen Scherzoform und gerader Taktart ist auch bei Schumann unverkennbar. Sie hat noch jedesmal zur Beeinträchtigung des Scherzocharakters geführt und hat auch bei größter Frische etwas Gezwungenes an sich.

Die freieste Form haben die Beethovenschen Scherzi der letzten Schaffensperiode, wie z. B. das hierin ganz modern anmutende Scherzo der B dur-Sonate Op. 106, welches übrigens überraschende Schumannsche Züge, sowohl in der Rhythmik, als in der Melodik aufweist, wie sich der letzte Beethoven bekanntlich überhaupt durch Reichtum an Vorklängen romantischer und neuromantischer Tondichter auszeichnet.

Da bei Beethoven das von ihm bevorzugte Rondofinale naturgemäß durchwegs heiteren und witzigen Charakter hat, sollte man meinen, daß es ihm schwer fallen mußte, ein Scherzo neben ein anscheinend wesensgleiches Finale zu setzen, da doch hier die große Gefahr der Gleichförmigkeit und des Kontrastmangels entstehen mußte. Beethoven bereitete dieser Umstand jedoch keine Sorge, denn er wählte das Rondofinale in erster Linie zum Ausdruck von Scherz und Geist in ausgedehnter, das Scherzo dagegen zum Ausdruck reinen Humors in knappster Form, wozu es sich vorzüglich eignet. Damit war der wesentliche Unterschied zwischen Scherzo und Finale gegeben. Beethoven läßt in seinen Scherzi den Humor in allen Färbungen von weichster Milde bis zu urwüchsigster Derbheit spielen und bringt ihn dadurch, daß er ihn auf kurze Formeln reduziert und konzentriert, zu umso größerer Wirkung. Dem setzt er als Gegensatz das aus dem Menuett mitübernommene *Trio* gegenüber, das im Scherzo eine viel wichtigere Rolle spielt, als im Menuett, da die ruhige, liebliche Stimmung, die sich im Trio meist ausbreitet, ein eindrucksvolles Zwischenspiel, gleichsam ein Ausruhen vor der Wiederholung des lebhaften, polternden Scherzos bildet. Das Trio, welches anfangs ganz kurz gehalten war, nahm bei Beethoven mit der Zeit an Ausdehnung zu und erreichte seinen größten Umfang in Werken wie dem dritten Satz der Siebenten Sinfonie. An diese Ausführlichkeit und Breite der Trios, die Beethovens späteren Zeitgenossen *Schubert* von Haus aus eigen ist, knüpft dann *Bruckner* an, der das Trio zu seinem nahezu selbständigen, ausführlich behandelten Tonstück ausgestaltet.

Wenn wir die Scherzi der Beethovenschen Sinfonien durchgehen — Beethoven hat merkwürdigerweise nur die Scherzosätze der Zweiten und Dritten Sinfonie als solche bezeichnet —, so erkennen wir als die einfachsten diejenigen der Ersten, Zweiten und Vierten Sinfonie. Das Scherzo der Ersten Sinfonie heißt, wie früher erwähnt, noch „Menuett", jenes der Vierten ist ohne Bezeichnung. Die dritten Sätze der Fünften und Achten Sinfonie sind keine Scherzi, son-

dern — wie bereits erwähnt — ersterer ein zwar in Scherzoform geschriebenes, im Charakter aber an den ersten Satz anknüpfendes ernstes Stück, letzterer ein Menuett im alten, langsamen Zeitmaß. Die dritten Sätze der Sechsten und Siebenten Sinfonie sind reife, echt Beethovensche Scherzi, obgleich beiden die Ueberschrift fehlt. Am höchsten von allen aber stehen unzweifelhaft die Scherzi der Dritten und Neunten Sinfonie (letzteres ohne Bezeichnung). Ebenso wie indirekte und auch direkte Beziehungen zwischen den Schlußsätzen der Neunten und der Eroica bestehen, so ist auch eine Verwandtschaft zwischen den Scherzi dieser beiden Sinfonien nachweisbar, die sich besonders im ersten Teil äußert, wo Struktur und Färbung (Instrumentierung!) viel Aehnlichkeit miteinander aufweisen. Das inhaltlich bedeutendere von beiden ist zweifellos das Scherzo der Neunten, doch ist jenes der Eroica insofern das wertvollere, als es nicht nur das erste in freierer Form komponierte Scherzo überhaupt ist, sondern auch durch seine Kühnheiten und Feinheiten in der Harmonik und Thematik so viel Modernität in sich trägt, daß hierin kein anderes Scherzo des Meisters, auch das der Neunten nicht, damit Schritt halten kann. Der dritte Satz der Eroica ist ein Orchesterstück von prickelndem Reiz, originell in jeder Beziehung und einer der ursprünglichsten Sätze des ganzen genialen Werkes, der Nachbarschaft des gewaltigen Trauermarsches vollkommen würdig. Es konnte auf diesen kein entsprechenderer und wirksamerer Gegensatz folgen, als dieses duftige, leichtbeschwingte Scherzo, das an vielen Stellen die musikalische Romantik unmittelbar vorausnimmt, wie z. B. in der stellenweise geheimnisvollen Stimmung, im Schwelgen in Akkorden und Akkordverbindungen, in der charakteristischen Verwendung weicher Hörnerklänge usw.

Wir erleben in diesem Satz den Ausbruch der lebensbejahenden Kräfte nach den Trauererschütterungen des zweiten Satzes, die notwendige heitere Reaktion nach der tiefen Schwermut. Ein ernst gestimmter Satz — wie etwa der dritte der Fünften Sinfonie — hätte nach dem Trauermarsch nicht zur Geltung kommen können, und Beethoven empfand viel zu natürlich und naiv, um vor dem gefährlichen Gegensatz zwischen Trauergeleit und Tanzesfreude zurückzuschrecken. Es gibt viele musikalische Menschen, die, wenn auch zumeist uneingestanden, diesen scharfen Gegensatz zwischen dem zweiten und den beiden letzten Sätzen der Eroica unangenehm empfinden und der Meinung sind, Beethoven habe hier Scherzo und Finale nur der Viersätzigkeit zuliebe hinzugefügt, tatsächlich sei aber die Eroica mit dem Ausklang des Trauermarsches beendet. Es gibt auch Naive genug, die hier Programmusik sehen und die daher nach Tod und Begräbnis des Helden mit einem heiteren Scherzo nichts anzufangen wissen. Das beweisen am besten die Ausführungen Paul Bekkers über dieses Thema, die weiter unten angeführt werden. Zwischen diesen beiden Richtungen schwanken alle bisherigen Auslegungen des Eroicascherzos hin und her, wogegen die Wahrheit zweifellos nur in der Mitte liegen kann[1]. Es ist ebenso interessant als lehrreich, einige dieser Erläuterungen untereinander zu vergleichen, weshalb ich ein paar Stellen daraus im Folgenden anführe. Es handelt sich um die bekanntesten Kommentare zur Eroica.

Richard *Wagner* äußert sich in seinen „Programmatischen Erläuterungen zu Beethovens „heroischer Sinfonie" u. a. folgendermaßen: „Die Kraft, der — durch den eigenen tiefen Schmerz gebändigt — der vernichtende Uebermuth genommen ist, zeigt uns der dritte Satz nun in ihrer muthigen Heiterkeit" .. „In diesem dritten Satze zeigt uns der Tondichter den empfindungsvollen Menschen von der Seite, welche derjenigen entgegengesetzt ist, von der er ihm uns im vorangehenden zweiten Satz zeigte: dort der tief und kräftig leidende, — hier der froh und heiter tätige Mensch."

Paul *Bekker* in seinem „Beethoven": „Dieser Darstellung des lebenden und toten Helden noch zwei sinfonische Ergänzungssätze anzufügen, war selbst für den Dichter Beethoven eine nicht leicht lösbare Aufgabe" ... „Man brauchte kaum die thematischen Anklänge an den ersten Satz zu bemerken, man brauchte auch nicht zu wissen, daß dieses Stück fast gleichzeitig mit dem ersten Satz als letztes der Sinfonie entstand, um zu erkennen, daß hier dieselben Kräfte unbändigen Tatendranges am Werke sind, wie dort — nur aus dem klaren Tageslicht übertragen in ein von gespenstigen Phantasmen belebtes Halbdunkel".

Bekker erklärt dann die Folge Adagio—Scherzo für einen Fehlgriff Beethovens und bemerkt hierzu: „Für uns, die wir an einer solchen Satzordnung aus formellen Gründen nicht den geringsten Anstoß nehmen können, würde das Scherzo vor dem Marsch als organische Steigerung des ersten Satzes wirken, während er jetzt bestenfalls als originelles Intermezzo

---

[1] Mit den verschiedenen Auslegungen und Erklärungen zur Eroica überhaupt und jenen zum Finale derselben habe ich mich in meiner Arbeit: *„Ueber das Finale der Eroica und über Wert und Unwert von Musikführern"*, demnächst erscheinend in der „Allg. Musikzeitung" (Berlin), Jahrg. 1927, ausführlich auseinandergesetzt. Ich gestatte mir, darauf nachdrücklich hinzuweisen.

erscheint[1]. Die innere Linie des Werkes führt vom Trauermarsch direkt zum Finale."

Wie man aus allen diesen Bekker-Zitaten sieht, wird die oben erwähnte Ratlosigkeit gegenüber dem Scherzo der Eroica hier von maßgebender Seite unfreiwillig, aber dadurch umso nachdrücklicher bestätigt.

Hermann Kretzschmar in seinem „Führer durch den Konzertsaal": „Lange Tonreihen ... durchziehen den Satz und geben ihm sein phantastisches, heimliches Gepräge, den merkwürdigen nächtlichen Klang, die Aehnlichkeit mit dem Gemurmel einer entfernten Menge, mit dem Getöse einer geschäftigen Stadt, das der Wind auf Meilen hinausträgt zum Wanderer" .... Ueber das Trio: „Der Held auf der Jagd?" Selbstverständlich sehen alle Erläuterer das Trio als „Jagdstück" an. Die Kretzschmarsche Bemerkung setzte ich nur deshalb her, weil sie mit einem Fragezeichen versehen ist, der Erklärer also seine Unsicherheit und Unschlüssigkeit offen zugibt.

Hector *Berlioz* sieht im Eroicascherzo die Wettspiele zu Ehren des Verstorbenen, wie sie in Homers Ilias von den Kriegern zu Ehren ihrer gefallenen Führer abgehalten wurden.

Wilhelm *v. Lenz* erklärt, noch gewagter, den Satz als „Waffenstille am Grabe"(!), also das genaue Gegenteil der Auffassung Berlioz' und der meisten anderen Ausleger.

In der bekannten Sammlung „Musikführer" äußert sich Ernst *Radecke* folgendermaßen: „Ein Scherzo in einer Heldensinfonie? Hat hier vielleicht der Tondichter auf Kosten der Einheitlichkeit des Inhaltes der hergebrachten viersätzigen Sinfonieform ein Zugeständnis gemacht? Doch wohl nicht. Kann nicht auch ein Held einmal sich sorgenlos heiterem Spiele ergeben, ausruhen vom Kampfe, um neue Kraft zu sammeln?"

Max *Chop* in seinen „Erläuterungen zu Beethovens Sinfonien": Der dritte Satz ... bestätigt die bereits angedeutete Sentenz, daß aus Tod und Verwesung, aus Trauer und Schmerz neue Lebenskräfte geboren werden." Zum Hauptthema sagt Chop: „Das sind die erst geheimnisvoll, dann immer offenkundiger sich betätigenden neuen Kräfte". Den Beginn des zweiten Teils vom Trio nennt er „ein Zwischenspiel, das in seiner erquicklichen Einfachheit auf die Quelle alles neuen Lebens, auf die Natur, in nicht mißzuverstehender Weise hindeutet."

Aus allen diesen Erklärungen — die ich hier nicht einzeln kritisch behandeln will, obgleich Grund genug hierzu vorhanden wäre[1] — ist zu entnehmen, daß die Ausleger alles eher als einig sind und die meisten darunter eine nur schlecht verhüllte Hilf- und Ratlosigkeit erkennen lassen. Einigen dieser Erläuterer sei als Entgegnung bemerkt, daß das Eroicascherzo gewiß *auch* der Viersätzigkeit wegen komponiert worden ist und daß der Kontrast zwischen dem Trauermarsch und dem folgenden Satz gewiß groß und überraschend genug ist. Wenn jedoch das Scherzo fehlte, so würde das scheinbare Mißverhältnis dem Finale gegenüber genau ebenso weiterbestehen und die Situation wäre unverändert. Der Kontrast zwischen Trauermusik und Scherzo erweist sich aber bei näherem Zusehen als gar nicht so groß und „störend" und das Problem — sofern es überhaupt eines ist — löst sich hier ebenso schnell als einfach. *Ist doch das Scherzo trotz des großen Gegensatzes unmittelbar aus dem zweiten Satz heraus geboren, wo es ja schon im zum Trauermarsch scharf kontrastierenden heiteren Dur-Zwischenteil* (der das Trio vertritt) *genugsam angekündigt wird und übrigens bereits hier manchem Hörer unverständlich ist*! (Freilich, wer auch *hierin* ein Problem sehen sollte, dem ist nicht zu helfen, da ihm aus Mangel an Sinn für Kontraste und entferntere Zusammenhänge in diesem Fall die ganze Eroica unverständlich ist und bleiben muß.) Der Gegensatz erscheint also bereits als gegeben, und das Scherzo greift nur wieder darauf zurück. Wenn man dies einmal erkannt hat, so gewahrt man zwischen den drei ersten Sätzen nicht nur keine Gegensätze, sondern einen engen inneren Zusammenhang. Der *vierte* Satz steht allerdings, trotz mancherlei Zusammenhänge, in nicht so festen Beziehungen zu den vorhergehenden Sätzen. Das habe ich in meiner Arbeit über das Eroicafinale eingehend behandelt und dort auch nachgewiesen, daß mit dem Scherzo die engere, eigentliche Eroica ihr Ende erreicht hat. Daß dies keinesfalls schon mit dem zweiten Satz der Fall sein könnte, wie einige allzueifrige Kommentatoren durchblicken ließen, erübrigt sich wohl zu beweisen.

Wir lassen nunmehr die Stellung des Satzes in der Sinfonie und seine hermeneutischen Auslegungen — denen ich überhaupt als Gegner gegenüberstehe — außer Acht und gehen an eine nähere reinmusikalische (jedoch keineswegs rein theoretische) Besprechung des Scherzos. Freilich ist bei dem kurzen Umfang und klaren Aufbau des Satzes nach dem bisher Ausgeführten nicht mehr viel darüber zu bemerken.

[1] Mit dieser Forderung Bekkers nach Umstellung der Mittelsätze der Eroica habe ich mich in der Arbeit über das Eroica-Finale (siehe vorige Fußnote) auseinandergesetzt.

[1] Die Kommentare zum Finale der Eroica dagegen, die noch viel interessanter sind als jene zum Scherzo, habe ich ausführlich behandelt und mich gleichzeitig über das Wesen der Musikführer überhaupt ausgelassen (siehe erste Fußnote, Seite 395).

Das Scherzo beginnt mit leise summenden Staccatoakkorden der Streicher, aus denen unversehens, von der Oboe verstärkt, das Hauptmotiv emporsteigt:



Dieser unbestimmt wirkende Einsatz des Themas auf den wechselnden Pianissimoakkorden ist größter Fortschritt, der sich in der damaligen Zeit, neben den anderen Werken Beethovens und denen seiner Zeitgenossen außerordentlich kühn ausnimmt.

Hugo Riemann und Gustav Becking haben sich eingehend mit der rhythmischen und periodischen Struktur der ersten 14 Takte des Scherzos befaßt, die beide durchwegs als ein einziges Thema betrachten, während ich mit Hermann Kretzschmar (in seinem „Führer durch den Konzertsaal") die Ansicht vertrete, daß das oben zitierte Motiv das eigentliche Thema — wenn auch sozusagen Thema im Thema — bildet, was sich aus der Instrumentation bei seinem jeweiligen Auftreten, besonders aber aus der *musikalischen* Struktur jener 14 Takte und ihrer jeweiligen Wiederkehr deutlich ergibt. Kretzschmar nennt die dem zitierten Motiv vorhergehenden Takte mit Recht „nur präludierenden und anlaufenden Charakters".

Fast kühner noch als der Anfang des Scherzos sind die chromatisch aufsteigenden Akkorde am Beginn des zweiten Teils:



Einfacher ist dagegen der Einsatz des Themas in B dur, wieder ganz neuartig darauf die Ueberleitung zum Thema in Es dur, mit den eigenartigen Solowirkungen der Bratschen und Violoncelli (nach dem Abschluß in D dur). Diese Stelle hat einen Vorläufer an der gleichen Stelle des Es dur-Scherzos von Beethovens Es dur-Septett Op. 20 (Vorbereitung der Reprise des Hauptthemas durch Geigensolo im fünften Satz, Takt 21—30). In der Eroica:





Die dem Wiedereintritt des Themas vorausgehenden Akkorde stehen diesmal, wie schon bei der Themawiederholung im ersten Teil, am Quartsextakkord, ein Fall, der sich später bei Mendelssohn vervielfältigen sollte, welcher Meister die Repriseneinsätze am Quartsextakkord der Tonica (anstelle des Dreiklangs) außerordentlich liebt. Gegen Schluß tritt ein neues Motiv auf:



Dr. Armin Knab weist in seinem Aufsatz „Zu Beethovens Tonsprache" („Neue Musik-Zeitung", Jahrgang 1920, Heft 19) auf die große Aehnlichkeit dieser Stelle mit jener im ersten Satz von Mozarts Es dur-Sinfonie hin:



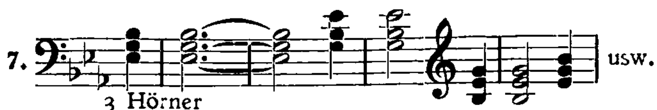
Diese hat Beethoven zweifellos stark beeinflußt, wie es überhaupt eine viel zu wenig beachtete Tatsache ist, die auch von A. Knab dort nebenbei erwähnt wird, daß Mozarts Es dur-Sinfonie in mancher Hinsicht eine Vorläuferin von Beethovens Es dur-Sinfonie ist. Der genannte Verfasser übersah jedoch dabei eine andere, fast noch nähere Aehnlichkeit, die das Motiv Nr. 4 betrifft. Die beiden ersten Takte des Beethovenschen Beispiels sind nämlich nichts anderes, als ein rhythmisch etwas verschobenes Zitat (das vielleicht ganz unbewußt erfolgt ist) der ersten und wichtigsten Takte des Eroicahauptthemas selbst:



das bekanntlich ebenfalls von Mozart herkommt (Ouverture zu „Bastien und Bastienne"), was freilich ebenso unbewußt erfolgt sein kann.

Die raschen Akkordfolgen des Anfangs toben sich im ausgedehnten Schluß des Scherzos reichlich aus. Es gibt in der Musikliteratur bis dahin keinen Satz, der in raschem Zeitmaß so viele verschiedene Akkorde nacheinander bringt, was auf die damaligen Zuhörer jedenfalls unverständlich, unzusammenhängend und verblüffend gewirkt haben muß.

Das Trio:



welches neuartigerweise hauptsächlich von einem Hornterzett bestritten wird, weist, besonders dem Ende zu, jene früher erwähnten, romantischen Stellen auf, bei denen der Tondichter in gehaltenen Septakkorden teils der Hörner, teils der Streicher und Klarinetten schwelgt:

8. Hö. sf p sf usw.
Str. u. Klar. zweimal nacheinander nebst höherem Es der 1. Klar.

Hugo Riemann sagt im „Handbuch der Orchestrierung" (siehe Kapitel „Das romantische Ideal", darin besonders Seite 81—82) über die hier angeführte und die darauffolgenden Stellen folgendes: „Das plötzliche Stocken der Bewegung, das Aufhören eigentlicher thematischer Gestaltung, um gleichsam wie traumverloren den berückenden Klängen zu lauschen, auf welche die vorausgehende Entwicklung geführt hat, ist so recht eigentlich charakteristisch für die Veränderung des Standpunkts der Komponisten gegenüber der Instrumentierung. Hier ist nicht mehr die Farbe Mittel zum Zweck, sondern selbst Zweck. Hier ist auch Beethoven wirklicher Kolorist. Auch der erste Satz der Eroica enthält mehrere solche Momente ..."

Die oben zitierte Triostelle hat einen Vorläufer in Beethovens Septett Op. 20 in Es dur. Dort befindet sich, und zwar ebenso im Scherzo und in der gleichen Tonart (Es dur) gegen Schluß des (fünften) Satzes eine Stelle, die der betreffenden im Eroicascherzo sehr ähnlich ist und zwar sowohl harmonisch als thematisch, wie auch ihrer äußerlichen Wirkung nach. Sie lautet folgendermaßen:

9. Kl. sf sf
zweimal nacheinander

Hier fällt besonders auf, daß beide Stellen, denen der harmonische Effekt einer verzögerten Kadenz gemeinsam ist, diese Taktgruppe *wiederholen*. Außerdem ist bereits durch zwei Beispiele bewiesen, daß auch Beethovens Septett ein Vorläufer der Eroica ist und daß insbesondere das Septettscherzo jenes der Eroica beeinflußt hat. —

Ganz unvermittelt tritt das Scherzo wieder ein, trotzdem der eigentliche Beginn von vier vorbereitenden Takten angekündigt ist. Der ganze Satz wird wiederholt mit der Ausnahme, daß der zweite Teil chromatisch nach F dur moduliert und mit Ausnahme des Schlusses, der bedeutend erweitert ist. Auch dies ist eine Neuerung in der sinfonischen Literatur, die bisher so erhebliche Aenderungen in den Menuettreprisen keineswegs gekannt hatte. Dieser Schlußteil setzt gleich nach dem Motiv des Beispiels Nr. 4 ein und beginnt mit einigen, eine Ueberraschung bringenden Takten im Allabrevetakt:

10. Volles Orch. ff

als geistreiche Variierung der kurz vorhergehenden Stelle (Beisp. 4), statt diese einfach notengetreu zu wiederholen, wie das noch beim ersten Schluß des Scherzos der Fall gewesen war. Diese Allabrevestelle erschien hier in einer Zeit, die vom mehrmaligen raschen Taktwechsel innerhalb eines Stückes, wenigstens was deren Aufzeichnung betrifft, noch weit entfernt war.

Dem Schlußteil ist noch eine Coda angehängt, die in bedeutsamer Weise die Pauken verwendet. Hier zeigt sich zum erstenmal bei Beethoven die für die spätere Musikliteratur so wichtige Errungenschaft, die Pauken an der thematischen Arbeit, d. h. an motivischen Bildungen teilnehmen zu lassen. Diesen Instrumentierungseffekt steigert Beethoven später in der fünften, achten und neunten Sinfonie. Die Stelle lautet in der Eroica folgendermaßen:

11. f *Tutti* pp Pk. allein Str. usw.
zwei Takte später wiederholt

Unmittelbar auf dieses kurze Paukensolo erscheint — sozusagen knapp vor Torschluß — noch eine auffällige harmonische Kühnheit: der Dominantseptakkord mit kleiner Terz (b-des statt b-d), während die Pauke ihr Motiv weiter schlägt:

12. Kl. Fag. pp Str.
gleich nachher wiederholt

Dieses zweimal auftretende Kadenzmotiv ruft eine eigentümlich ausweichende Wirkung hervor, die wieder einer viel späteren Zeit angehört. Die lärmenden Schlußtakte bringen dann wieder alles ins alte Geleis.

Wir sind damit am Ende einer Komposition angelangt, die eines der geistreichsten Orchesterstücke ist, das je geschrieben wurde und welche auch in der heutigen Epoche raffiniertester musikalischer und instrumentaler Effekte seine Wirkung nicht verfehlt. Ein Stück, das in und für die Zeit seiner Entstehung kühner war als vielleicht auch das fortschrittlichste Werk unserer Tage.

Die Zigeuner und ihr Musizieren

Von KARL DAUFFENBACH.

Ueber das kleine Volk der Zigeuner wurde gar manches schon geschrieben, doch deckte sich dem kritisch zuschauenden Leser gewöhnlich viel Ungenaues und Plauderhaftes dabei auf. Es fällt ja in der Tat sehr schwer, greifbare und genaue Dinge über sie zu schreiben; ja, und wer läßt sich schließlich mit diesem vagabundierenden Völkchen des Näheren ein? So geschieht es denn auch, daß man die Zigeuner ganz durch die Brillengläser einer geheimnisvollen, etwas verschauerten Romantik betrachtet und daß im allgemeinen uns eine wirkliche Vorstellung von ihnen fehlt. Und die Zigeuner selbst, jedem exakten Denken abhold, tragen das Ihrige noch dazu bei.

Im allgemeinen ist der Fernerstehende versucht, in dem „richtigen" Zigeuner einen verwilderten Ungar zu sehen und auch Ungarn selbst für das Ursprungsland der Zigeuner zu halten. Sogar Franz Liszt, also ein geborener Ungar, behauptet, allerdings ohne nähere Beweise, in seinem Werk über die Musik der Zigeuner in Ungarn, daß die Zigeuner ein ursprüngliches Volk dort im Lande seien, und daß weiter die Musik der Ungarn eine ursprüngliche Zigeunermusik sei. Es genügt zur Widerlegung dieser krassen Ungenauigkeit jene geschichtliche Tatsache anzuführen, nach der die Ungarn (Magyaren) bereits um das Jahr 894 von ihrem heutigen Lande Besitz ergriffen, wogegen die ersten Zigeuner ein halbes Jahrtausend später, nämlich nach dem Jahre 1322, in den unteren Donauländern angetroffen wurden; ihr häufigeres Auftreten datiert dann noch ein Jahrhundert später, nämlich seit dem Jahre 1417. Die Franzosen sind noch viel oberflächlicher, sie bezeichnen in ihrer Sprache bekanntlich die Zigeuner als Böhmen. So passierte mir, als ich mit einer nahen Verwandten Frankreich bereiste, der Spaß, daß auf einer größeren Abendgesellschaft ein sehr würdiger, weißgelockter Abbé uns entgegentrat und die junge Dame also ansprach: „Vous êtes de Bohème? Une Bohémienne?! Ma pauvre jeune fille! Y-a-t-il donc des hommes cultivés aussi?" (Sie sind aus Böhmen? Eine Zigeunerin?! Meine arme Tochter! Gibt es denn da überhaupt kultivierte Menschen?) Teilnahmsvoll überdeckte er ihre Fäustchen mit seinen großen weißen Händen. — Zigeuner finden wir, abgesehen von den nach Amerika ausgewanderten, in ganz Europa, besonders in Spanien, Irland, Schottland und dann vor allem allerdings in Ungarn, Rumänien und der Slowakei. Betreffs ihrer einstigen Herkunft binden sie gern und unentwegt das Märchen auf von ihrer Abstammung aus Kleinägypten, wobei natürlich nur alte Königsgeschlechter als „Ahnen" in Betracht kommen. Zum Beweise und zur Bewahrung dieser „Ueberlieferung", denn in Aegypten spielten im Gegensatz zu anderen alten Völkern die weiblichen Regenten eine große Rolle, ernennen sie noch heute als Haupt der einzelnen Gesellschaften nicht etwa einen erfahrenen Mann, sondern die älteste Frau, die „Großmutter" (puri daj). Es läßt sich jedoch aus ihrer immerhin noch selbständigen Sprache, die in ein gutes Dutzend Dialekte zerfällt, und aus ihrem noch vorhandenen Typus feststellen, daß ihre Abstammung unzweifelhaft eine indogermanische ist. Sie selbst bezeichnen sich als *Roma;* das deutsche Wort Zigeuner entstammt dem slavischen Tziganes und Cikuni. Wahrscheinlich sind sie aus dem nördlichen Westindien über Persien und Kleinasien zu uns herübergewandert, wo sie, wie gesagt, in den unteren Donauländern um das Jahr 1322 zuerst gesichtet wurden. Ein solches Wandervolk sind sie, allen staatlichen Bemühungen zum Trotz, geblieben. Frühling, Sommer und der frühe Herbst gehören dieser Wanderzeit an. Der Winter drängt den größten Teil in die Zigeunerkolonien, wie wir sie in Ungarn, der Slowakei, im Banat, in Siebenbürgen und dem übrigen Rumänien finden. Hier hausen sie „ineinander und übereinander" in Lehmhütten oder auch nur in besseren Erdhöhlen, vor Kälte und Frost sich furchtsam schützend. Die Kopfzahl dieses Volkes festzustellen, ist bei seiner Vogelfreiheit ziemlich schwer. Man darf sie auf knapp zwei Millionen schätzen, wovon die Hälfte auf europäische Länder fällt.

Die Zigeuner stufen sich bei allem Gemeinschaftsgefühl in mehrere Kasten. Als Parias unter ihnen gelten die Kesselflicker und die Gelegenheitsarbeiter,

darüber stehen die eigentlichen Schmiede und die Korbflechter, es folgen die Holz- und Bildschnitzer, und als höchste Kaste steht über allen die der Musikanten. Unter den Musikanten unterscheidet man nochmals zwei Arten, nämlich die, welche mehr im „Nebenfach" oder mehr vereinzelt musizieren, und jene, als vornehmste, welche als Berufsmusiker in Gruppen von sechs bis zwölf Mann eine Kapelle zu Konzertzwecken bilden. Solche Kapellen, nur aus den üblichen Streichinstrumenten bestehend: erste und zweite Violine, Viola, Cello und Baßgeige, haben sich zunächst von Alters her aus Verwandten und Bekannten gebildet und ergänzen sich je nach Bedarf. Im Notfall wird auch die Zigeunerbörse in Anspruch genommen, wo sich allerdings nicht das beste Material zusammenzufinden pflegt. Die Heranbildung der Zigeunermusiker ist eine sehr einfache. Mit drei Jahren bekommt der Zigeunerbub eine kleine, stumme Violine in die Hände, d. h. das Bogenhaar bleibt ohne Kolophoniumbestrich. Damit stellt sich der Kleine neben den Vater, sei es daheim oder in der Kapelle, und ahmt dessen Arm- und Fingerbewegungen nach. Mit fünf Jahren etwa erhält er eine spielende Violine; und schon dauert es nicht mehr lange, und er spielt kleinere oder größere Bruchstücke, wie alle andern bloß auf das Gehör sich verlassend, mit. Erfordert es das Bedürfnis der Kapelle, so geht er zur Viola, zum Cello oder Streichbaß über, was ihm nach der Vorbildung auf der Violine nicht sonderlich schwer fällt. Der Primas wird, falls er nicht etwa als „Selbstberufener" eine Kapelle zusammengestellt hat, gewählt. Er „führt", immer stehend mitspielend, die Kapelle und darf als Kapellmeister einen Ring mit großer goldener Platte am kleinen Finger der linken Hand tragen, den er beim Spiel auffällig im Lampenlichte blitzen läßt.

Das Repertoire dieser Kapellen ist durchweg nicht groß. In Fragen des Umfanges und der Güte dieses Repertoires besteht daher unter den einzelnen Kapellen eine starke Rivalität, und bei Gelegenheit kommt es nicht selten zu blutigen Raufereien. Bei der Betrachtung solcher Zigeunermusik drängt sich mir stets die Vorstellung auf, daß es eine eigentliche Musik der Zigeuner überhaupt nicht gibt. Ich meine nur, immer von einem „Musizieren" der Zigeuner sprechen zu können. Eine geschriebene Musikliteratur besitzen sie ja überhaupt nicht. Notenkenntnis unter den Mitgliedern bildet eine Ausnahme, wie auch Lesen und Schreiben. Infolgedessen unterliegt ihr Gedächtnis, als einzige Quelle und Behälter ihres musikalischen und weiteren Wissens, einer oft ans Fabelhafte grenzenden Ausbildung. Zweifellos ist auch ihre Naturveranlagung zu Gehör und bestimmten musikalischen Empfindungen eine außergewöhnliche. — Den Grundstock ihres Repertoires bilden zunächst die eigenen Weisen und Melodien. Strenges Original stellen sie allerdings auch nicht dar, sondern sie fußen auf volkstümlichen Liedbruchstücken, die das Zigeunervolk auf seinen früheren Wanderungen in sich aufnahm. So hören wir bei einem spanischen Zigeuner andere „Originalweisen" wie bei einem ungarischen oder gar irischen. Was nun das Verhältnis von ungarischer und Zigeunermusik angeht, so haben die Zigeuner, weil in Ungarn und seinen Grenzländern besonders stark vertreten, auch viel Material dort in sich aufgenommen. Dazu kommt, daß die Ungarn (Magyaren), einst zu den wandernden Mongolen zu zählen, viel Gemeinsames mit den 500 Jahre später einwandernden Zigeunern aufzuweisen hatten. Es ist somit leicht verständlich, daß sich die Zigeuner dort einigermaßen wohl fühlten und die wilden Schlachtmusiken und Kriegslieder der Magyaren in ihrer Art sich zu eigen machten. „Aus furchtbaren Märschen wurden holde Reigentänze". Freilich würden diese „historischen" Zigeunerweisen für ein wirkliches Konzertieren nicht hinreichen, es ließen sich keine stundenlangen Abend- und Nachtprogramme damit ausfüllen, besonders wenn eine Kapelle längere Zeit am gleichen Orte konzertiert. So haben die Zigeuner denn ihrem angeborenen Prinzip der Entlehnung gemäß — oder ist das nur eine Abart ihrer nicht wegzuleugnenden Naturanlage zum Diebstahl — zu allen Zeiten für sie schmackhafte Musikstücke ganz und teilweise in ihre Programme aufgenommen. Aber alles ihnen Neumusikalische muß sich gefallen lassen, nach Zigeunerart behandelt zu werden. Liegt ihnen das ganze Stück, so bringen sie es so ziemlich, doch in ihren eigenen Tempi, heraus. Ein solches ist z. B. die allbekannte Ouvertüre von „Dichter und Bauer". Greifen sie dagegen nach Stücken, die ihnen nur teilweise behagen, oder überhaupt nur nach Bruchstücken und einzelnen Sätzen, so verschwinden diese oft gänzlich in der zigeunerhaften Manierierung. Je länger sie davon spielen, um so mehr entfernen sie sich vom Original; trotzdem bleibt aber die Ueberschrift auf dem Programm, oder der Primas verkündet sie mit lächelndem Munde dem Publikum. Sie spielen ohne genauen Titel beispielsweise Schumanns Träumerei, Mozarts Wiegenlied, Schubert-Lieder, Mendelssohns Lieder ohne Worte usw., und der ahnungslose Zuhörer glaubt, waschechte Zigeunermusik vorgesetzt zu bekommen. Sie geigen den Radetzky-Marsch in einem wogenden Prestissimo, die Ouvertüre zu Figaros Hochzeit, Egmont usw., und das aufhorchende Publikum entzückt sich an ihren Originalfeuerwerken und ihrer Naturmusik. Es sei einmal ein konkreter Fall an-



geführt. Ein mir gut bekannter Primas ging nach Material für seine Kapelle in „Zar und Zimmermann". Mit einer Reihe sinnfälliger Musikstücke im Gedächtnis kam er wieder, auch einige Notizen in Punkten und Bogen, freilich für ihn nur lesbar, hatte er sich gemacht. Die melodiöse Wiedergabe auf seiner Violine war haargenau. Als er aber dann mit seiner Kapelle zu fideln begann, entstand z. B. aus dem Liede „Lebe wohl, mein flandrisch Mädchen", in F dur gespielt, folgendes:

Im Original:



Die Zigeuner:



Ueberhaupt liegt Scharlatanerie dem Zigeuner nicht fern. Wird etwa von den Zuhörern ein bestimmter Komponist verlangt, so bedarf es nur einer kleinen Ueberlegung, und sogleich wird etwas an den Komponisten Anklingendes gespielt. Oder der Primas verkündet scharmant lächelnd dem p. t. Publiko: „Bagganini-Kohnssährt!" In Wirklichkeit geigt er aber nur eine „Pièce" eigener Erfindung herunter und von Paganini kennt er nichts als den berühmten Namen. Auch die Neigung zu Bravour- und Kunststückchen ist, wie leicht verständlich, stark ausgeprägt. So das Spielen der Violine auf dem Kopf, im Nacken oder auf dem Rücken, die Bogenführung über dem Griffbrett oder mittels der Zähne ausgeführt, der Bogen hinter dem rechten Bein hergestreckt; ferner das Spiel mit ausgeschraubtem Bogen, so daß die Violine zwischen Bogenhaar oben und Bogenstange unten zum Spielen kommt. Oder er führt ein Pizzicato mit den Fingern der Griffhand selber aus. Die Nachahmungen des Nachtigallenschlages, des Kanarienvogelgesanges, der Kirchenorgel, des Werkelkastens und dergl. gehören dazu.

Die Eigenart des Musizierens selber liegt nun zunächst einmal in der übertreibenden Behandlung der Tempi. Das Andante wird oft zum Largo, das Allegretto schon zum Presto. Sie suchen vor allem auch in das gleiche Musikstück ein möglichst abwechslungsvolles Zeitmaß hineinzubringen. So lieben sie häufige Taktbeschleunigungen und wieder Hemmungen, das Aufsetzen von scharfen und wieder breiten Akzenten, dazu Akzentverlegungen; ferner rhythmische Verschiebungen jeder Art, Synkopen, Enharmonien, Fermaten, Wiederholung derselben Noten, besonders durch Vorstrich, Doppelschläge, Schleifungen, Phrasierungen und plötzliche Taktwechsel. Die durch die Begleitinstrumente frei ausgeführte Harmonisierung der Musikstücke, deren Führung durch den Primas ganz auf Melodie eingestellt ist, ist eine verhältnismäßig einfache, auf Akkorden aufgebaute, mit übermäßigen Intervallen durchwirkt. Doch suchen sich die Begleitmusiker innerhalb der aufgezählten Spielmanieren dafür zu entschädigen, und häufig genug muß der Primas den extravaganten Cellisten oder den tobenden Baßstreicher eindämmen. Ihm selbst sind natürlich die Grenzen viel weiter gesteckt, er bringt denn auch seine Figuren, Varianten und Kadenzen überreichlich an. Die Dauer der Stücke ist im allgemeinen eine ziemlich kurze, die längsten Nummern, etwa Phantasien über Opernthemata, währen eine Viertelstunde. Ausgedehnte Werke symphonischer Natur kennt ihr Repertoire nicht. Hingegen scheint die Spiellust der Zigeuner in Bezug auf ihre Ausdauer zuweilen ein Maß kaum zu kennen. Wenn jemand einige Banknoten flattern oder einen Korb guten Weins auffahren läßt, so gibt es ein Musizieren ohne Ende. Auf sehnsüchtig hinsingende Motive folgen ausbrechende, dahergaloppierende Tempi, und aus Purzelbaum schlagenden phantastischem Lärm verweinen melodiöse Largos.

Sehen wir uns zu weiterem Verstehen noch ein wenig die Lebensweise dieser Zigeunerkapellen an. Wir könnten sie vielleicht als ein „gehobenes" Wanderleben bezeichnen. Eine Kapelle aus zehn Köpfen besteht als Wandertrupp, mit Weibern und einigen Kindern, ungefähr aus 24 Personen. Der Zigeuner heiratet an und für sich sehr früh. Man findet Männer von 18 und Frauen von 15 Jahren. Ein solcher Trupp fährt in zwei kleineren Wohnwagen über Land. Drinnen hausen und kochen die Weiber, während die Männer in Gasthäuser oder Privatzimmer sich einquartieren. Ziehen sie in größere Städte, so werden die Wagen in einem billigen Vorstadtwinkel zuvor untergestellt. Auf ihren Fahrten oder bei ihrem Auftreten in Dörfern und kleinen Städten zeigen sich die Zigeunermusikanten, trotzdem sie sich zur vornehmsten Kaste ihres Völkchens rechnen, als eine fast genau so ungepflegte, schmutzige, in Lumpen

steckende Gesellschaft wie ihre anderen Volksgenossen. Zuweilen fällt ein einzelnes Schmuck- oder Kleidungsstück an ihnen auf, ein tadelloser Filzhut, eine neue Seidenweste, ein eleganter Schlips, ein kostbarer Ring; sie tragen es bewußt und stolz, als sei es das Symbol ihres wirklichen anderen Menschen. Führt sie ihr Musikantenberuf nun in Städte oder gar vornehme Gaststätten, so wird dieser andere Mensch äußerlich lebendig. Der Zigeuner schlüpft in den sorgsam gehüteten Smoking und in die Bügelwäsche, der Primas selbst in Frack und Lackschuhe. Man verschmäht auch nicht, des exotischen Aeußeren willen, der Gesichtsfarbe mit etwas olivengelber Essenz und dem Haar mit öligem Schwarz nachzuhelfen. Ist dann die Verköstigung gut und „stehen" die Finanzen, so ist ihnen das goldene Zeitalter wieder mal nahe gekommen. Von ihrer Lebens- und Spiellust ist die Luft geschwängert. Nicht selten endet der späte Morgen in einer Art Orgie, als deren Letztes zuweilen das Begräbnis der Baßvioline mit komischem Pomp und drolligen Zeremonien stattfindet.

Sehr groß ist das Gemeinschaftsgefühl dieser Zigeuner innerhalb der Kapelle. Gelegentliche Raufereien scheinen es nur zu bestärken. Die Kapelle spielt immer nur als ganze, Einzelspiele und Teilspiele lehnen sie grundsätzlich ab. Für andere Kapellen hinterlassen sie, trotz des Konkurrenzneides auf musikalischem Felde, jeweils Zeichen über Erfolg und Güte des letzten Wirkungsortes. Doch sich zu sorgen über das, was war und was sein wird, kennt der Zigeuner nicht. Er glaubt im allgemeinen an ein über ihm waltendes Schicksal, gegen das er selber wenig ausrichten kann. Gern zeichnet er an sein Instrument eine kleine Schlange, denn das Schlangenzeichen gewährt Glück und Schutz. Besonders sind es einige Tropfen Blut, die in allen Lebenslagen, zumal bei Krankheiten und in der Liebe, ihm sichere Hilfe bringen. In seinem großen Bedürfnis zu lieben und geliebt zu werden, ist Blut das Hauptmittel. „Rat çalgar", er hat Blut getrunken, d. h. er ist in Liebe gefangen.

„Ich kenne Dein Haar,
ich kenne Dein Blut,
aus unserm Haar und Blut
werde Liebe und neues Leben für uns!"

So singt sein Liebeslied.

Das Leben des musizierenden Zigeuners ist ein Wechselspiel von Bedürfnislosigkeit und Schwelgen im augenblicklichen Ueberfluß, von Zerlumptheit und Eitelkeit, von Nachlässigkeit und Putzsucht, von Schwermut und Lebenssucht, von Faulheit und Feuereifer, von Gleichgültigkeit und Konkurrenzneid, so, wie es die Umstände seines kleinen täglichen Lebens für ihn erbringen. Und so ist auch seine Musik, oder sagen wir sein Musizieren, ganz persönlich, willkürlich, entlehnend und schon genommen, voller Gegensätze und Eigensinn, doch ohne die Kraft des wirklichen Schöpfers, nicht dauernd so sehr in ihren einzelnen Werken, sondern mehr bleibend in ihrer allgemeinen Gattung. Aber weil der Darbietende sie so ganz persönlich und eigenmächtig spendet, darum ist sie auch für den Hörer so sehr angefüllt mit suggestiver Macht.

Der Kuckucksruf und seine musikalische Verwertung

Von E. BÖHM.

Keine Vogelstimme ist so volkstümlich und von allerlei abergläubischen Deutungen umwoben wie der Kuckucksruf. Von den ältesten Zeiten des germanischen Heidentums bis in die Gegenwart gilt der Ruf dieses mythischen Vogels als glückverheißend und weissagend, als Verkünder des Frühlings und als gutes Vorzeichen für Liebende.

Den bis 500 m weit zu hörenden Kuckucksruf vernimmt man in der Regel im Mai und Juni. Er umfaßt, von seltenen Ausnahmen abgesehen, immer zwei Töne: eine leicht nachzuahmende fallende Terz. Allerdings schwankt das Intervall zwischen einer Sekunde und Quarte. Genaues Hören läßt jedoch erkennen, daß Terzenintervalle bevorzugt werden. Naumann, der Altmeister der Ornithologie, den auch Brehm als Gewährsmann heranzieht, notiert als Kuckucksmotiv fis — d, also eine große Terz. Dr. Bräß beobachtete in der Dresdener Gegend e — c und e — cis, also große und kleine Terzen. Prof. Oppel in Frankfurt a. M. stellte unter 175 Beobachtungen 70 große und annähernd große Terzen und 44 kleine und annähernd kleine Terzen fest. In den großen Waldgebieten um Berlin hört man überwiegend große Terzen. Man darf wohl behaupten, daß in der Hauptsache das Kuckucksmotiv eine große Terz ist, wenngleich zugegeben werden muß, daß die beiden Töne zuweilen etwas enger liegen, d. h. ein Intervall bilden, das zwischen großer und kleiner Terz liegt.

Der die feierliche Waldesstille oft laut durchdringende Kuckucksruf fiel von jeher dem Menschen besonders auf. Nimmt man dazu die leichte Nachahmung dieses Motivs, so wird verständlich, daß der Kuckucksruf sehr früh — wohl überhaupt am

frühesten von allen Vogelstimmen — in der musikalischen Literatur auftaucht. Allbekannt ist das Kuckucksmotiv in dem Volkslied „Kuckuck, Kuckuck ruft aus dem Wald". Hier ist, wie auffälligerweise häufig in der Musik, der Ruf als kleine Terz wiedergegeben. Hoffmann von Fallersleben hat zu dem Text seines weitbekannten Liedes die Melodie des österreichischen Volksliedes „Stieglitz, Stieglitz, 's Zeiserl ist krank" benutzt. Keineswegs ist nun die kleine Terz am Anfang des Liedes — man vergleiche den Abdruck in Erks „Deutschem Liederhort" (III, 587) nach Schottkys Manuskript „Altdeutsche Volkslieder" (Wien 1810) — gleichzeitig eine Wiedergabe des Stieglitzmotivs, das bekanntlich Wagner in den „Meistersingern" musikalisch treffend gekennzeichnet hat. Auch der Rhythmus ($1/4$ für den ersten, $1/8$ für den zweiten Ton im $3/8$ Takt) paßt nicht für das Kuckucksmotiv, weshalb Hoffmann zu seinem Kuckucksliede den Rhythmus geändert hat; ebenso ist der rhythmische Fehler, daß zwischen den einzelnen Rufen keine Pause eintritt, beseitigt. Das bekannte Lied „Schäfermädchen und Kuckuck" hat für den Kuckucksruf die Prime, Sekunde, kleine Terz, die Quarte und Quinte. Textlich deutlich ausgesprochen werden die Intervallschwankungen des Kuckucksmotivs in dem Volkslied vom Wettgesang zwischen Kuckuck und Nachtigall:

Der Kuckuck drauf anfing geschwind
Kuckuck, sein' Sang durch Terz, Quart, Quint.

Eine musikalische Nachahmung des Kuckucksrufes in verschiedenen Intervallen findet sich in den vierstimmigen „Chants des oiseaux" von Janeqin (1529). Die zwei Silben coqu (Kuckuck) werden hier durch alle vier Stimmen als fallende große Terz gesungen, die sich stellenweise zur Prime verdichtet und zur Quarte erweitert. Zelter (1758—1832) denkt in seinem Liede „Kuckuck und Esel" an die kleine Terz, ebenso Loewe (1796—1869) in seinem Liede „Kukkuck". Schumann (1810—1856) hat in der Vertonung des erwähnten Hoffmannschen Kuckucksliedes die große Terz, Grell (1800—1886) in der Vertonung desselben Textes die kleine Terz. Schmid (1835—1901) nimmt in dem Rückertschen Gedicht „Der neckende Kuckuck" als Kuckucksmotiv die kleine Terz. Ebenso hat das westfälische Ansinglied „Der Kuckuck auf dem Zaune saß" am Schluß für den Kuckucksruf die kleine Terz. Schmeltzel (25 Quodlibets, Nürnberg 1544) vertont in seinem Liede „Kuckucks Ausflug" den Schluß „Guckguck" mit der großen Sekunde. Der in Rom gestorbene deutsche Gelehrte Kircher notiert in seiner Schrift „Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni" (Rom 1650) eine Sekunde und große Terz für den Kuckucksruf. In dem sechsstimmigen Satz des pfalzgräflichen Kapellmeisters Lemblin zu Heidelberg (1513—1544) zu dem Volkslied „Der Gutzgauch" steht für Kuckuck die kleine Terz. Nachweislich zum erstenmal ist der Kuckucksruf (Sekunde, kleine Terz) in einem Frühlingsliede aus der Zeit um 1246 musikalisch verwertet. Es ist ein Doppelkanon für sechs Stimmen „Sumer is icumen in Lhude sing Cucu", vermutlich von dem Mönch John of Fornsete der englischen Benediktinerabtei Reading.

Auch in der Instrumentalmusik findet man den Kuckucksruf verschiedentlich verwendet. Als Thema (kleine Terz) tritt er z. B. auf in dem „Scherzo d'Angelli con il Cuccu" von J. Walter (1694). Eine Hauptrolle spielt er in Haydns Kindersinfonie. Reichliche Verwendung findet er (kleine Terz und Quarte) in der „Vogelkantate" von Johanne Matthieux (gest. 1858), der Gemahlin Gottfried Kinkels. Wunderbar erklingt der Kuckucksruf (kleine Terz) im zweiten Satz der Pastoralsinfonie Beethovens. Boccherini (1740—1805) bringt ihn (kleine Terz) in seinem Streichquintett „Das Vogelhaus". Besonders reizvoll ertönt er in Humperdincks Märchenoper „Hänsel und Gretel". Im zweiten Bilde, dessen Schauplatz der Wald ist, läßt der Kuckuck wiederholt seinen Ruf naturgetreu als große Terz hören.

Auf dem Klavier läßt sich der Kuckucksruf seiner Klangfarbe nach schlecht wiedergeben; ebensowenig wird er durch die Kuckucksuhren richtig ausgedrückt, so zweckentsprechend es auch technisch erscheint, zwei verschiedene Pfeifen dazu zu verwenden. Tonisch rein lassen sich überhaupt die Intervalle der meisten Vogelstimmen auf unseren Tasteninstrumenten mit ihrer temperierten Stimmung schwer wiedergeben, weil eben eine Abweichung von den Halbtonstufen nicht möglich ist und die Vogelrufe oft sich in Vierteltonmusik bewegen.

Noch einmal das „unberechtigte Vorurteil" *

Ein kleiner Beitrag von ANNA RONER (Zürich)

„... und alles auswendig!" Dieser höchste Trumpf ungebildeten Kunsturteils steht auf einer Stufe mit dem Bülowschen Spottwort: der spielt mal schnell und laut, aber neulich hörte ich einen, der spielte noch viel schneller und lauter! — Als es aufkam, empfand man das Spiel ohne Noten gelegentlich als „Präten-

* Siehe den Aufsatz von Emilie Lutz, Heft 13.

sion" (Bettina v. Arnim über die siebzehnjährige Clara Wieck); heute gilt es beinahe als „*das*" Merkmal berufenen Künstlertums. Liszt verschmähte es nicht, in voller Oeffentlichkeit von Noten zu musizieren, wenn es ihm gerade paßte; er wußte, daß er auch dann noch „Liszt" war. Ein waschechter Konservatorist von heute würde geringschätzig lächeln, mutete man ihm zu, Werke, die gar nicht danach verlangen, ins Gedächtnis gepaukt zu werden, getrost mit Noten zu spielen. Ihm fiele ein, nein *der* beste! Stein aus der Krone. Kunst ist ihm Training der Finger und des Hirns, gläubiges Mit-Erleben aber, Begeisterung, Ergriffenheit gar! altmodisches, sentimentales Requisit.

Als vor 80 oder 90 Jahren das echte Virtuosentum aufkam, entlud sich eine schier unbegreifliche schöpferische Reproduktionskraft in einigen wenigen Vollnaturen, denen aber auch fast täglich neue Aufgaben in die Finger wuchsen. Heute spukt ein Quentchen Virtuosentum in Hunderten, und Aberhunderte schmücken sich mit dem schönen Schein gewaltigen Aus-sich-herausschaffens: dem Auswendigspielen — längst mustergültig wiedergegebener Sachen! Ist das nun nicht wirklich „Prätension"? faustdicke Schminke, wenigstens in vielen Fällen?

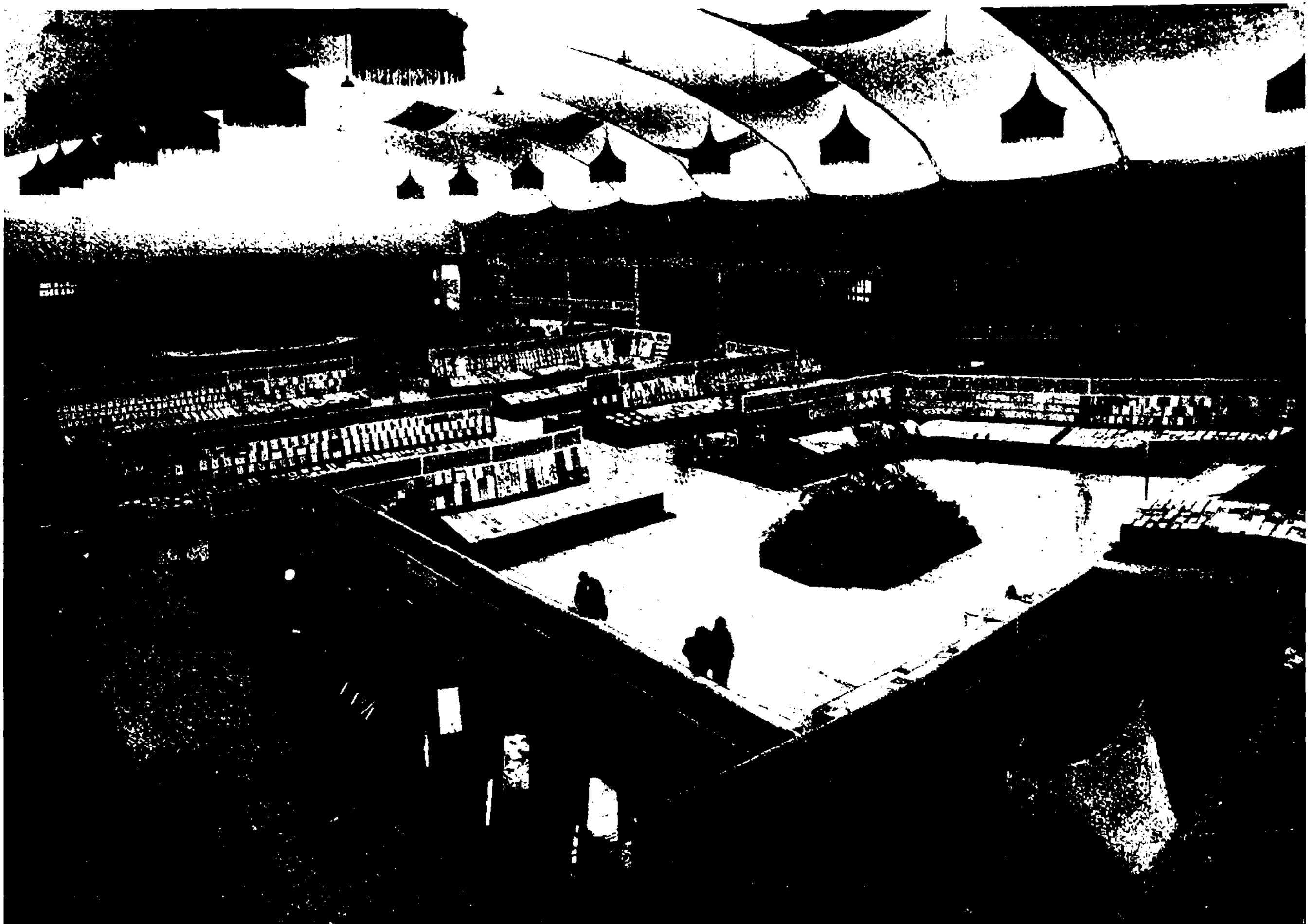
Ja aber: *darf* man denn auf dem Podium von Noten spielen? Diese jüngst an mich gerichtete Frage zeigt, daß die Mode, zur Zwangsvorstellung geworden, tatsächlich die künstlerische Erziehung beherrscht. Man möchte gegenfragen: darf man denn auf dem Podium stecken bleiben? Die Größten hängen von ihren Nerven ab und leiden zuweilen an quälenden Angstvorstellungen; auch die Geübtesten sind dem Zufall preisgegeben. Ich war dabei, als Sarasate, Tausende von glänzenden Konzerten hinter sich, an ein und derselben Stelle dreimal hängen blieb. Dreimal wurde abgeklopft; schließlich mußten die Noten kommen. Von Sarasate wird niemand behaupten wollen, daß er ein schwaches Talent gewesen sei, das lieber der Oeffentlichkeit hätte fernbleiben sollen. Dies hier war eine Zufallsstörung; wie aber steht es um hochmusikalische Naturen, wie Max Reger, der fast ohne Skizze seine verzwickten Tongebilde aus dem Kopf sozusagen abschrieb, dabei aber nicht imstande war, einen einzigen Takt eigener oder fremder Komposition auswendig vorzutragen? Hätte er, der auch als Pianist sehr viel Besonderes zu sagen hatte, uns dies Besondere seiner unvergleichlichen Gestaltung, seines wundervollen Anschlags vorenthalten sollen, nur weil er es nicht ohne Noten fertigbrachte? Und Raoul Pugno, der uns eigentlich die Mozartschen Konzerte neu geschenkt hat, und mit ihnen einen pianistischen Siegeszug vollbrachte, ohne je auf die Noten zu verzichten? Weder Reger noch Pugno haben aber erst „in der Angst" geschwind nach dem Notenblatt gegriffen; sie haben es auch beim Studium vor Augen gehabt, deswegen konnte es sie auch nicht stören. Wer auswendig übt, muß sich gehemmt fühlen, wenn auf einmal das Heft dasteht. Uebrigens muß man soviel Stilgefühl haben, zu wissen, wo man „nur Musiker" sein darf — (wie ein pianistischer Grünschnabel den Bach spielenden Reger bezeichnete) — und wo das Virtuosische zu seiner vollendeten Darstellung auch das Auswendigspielen verlangt. Es gibt ja jetzt Konzertdiplome. Da hat der Diplom-Prüfling beispielsweise zehn Stücke auswendig vorzutragen. Welcher Ansporn für den echten Schülerfleiß, welch ein Ziel für die Phantasiearmen und Nervenlosen, die es in der erübbaren Unfehlbarkeit des Gedächtnisses mit der größten Begabung aufnehmen können. So gewiß kein Talent ohne Fleiß etwas zuwege bringt, so gewiß erstickt ein auf Abwege getriebener Fleiß manches zarte, in sich gekehrte Talent. Das Auswendigspiel um *jeden Preis* ist eines jener erzieherischen Gewohnheitsübel, welche den Sinn vieler Lernender geradezu mit den Notenköpfen, d. h. mit dem toten *Zeichen* anfüllen, anstatt von ihm zu befreien und den *Sinn* zu enthüllen. Immer wieder liest man von jungen Künstlern, die über „das Rüstzeug der Technik und des sicheren Gedächtnisses verfügen", denen aber die „zunehmende Reife" Empfindung und Leidenschaft bescheren soll. Fühlt man nicht, daß da etwas nicht stimmt? Reife bringt Maß und Besonnenheit; Empfindung und Leidenschaft wäre das Vorrecht überschäumender Jugend! Aber das Spiel ohne Noten ist doch angeblich das unerläßliche Mittel zu künstlerisch freiem, bewegtem Vortrag! Und doch so viel Schablone, so viel Schale ohne Kern!

Wer sich für das Auswendigspielen wehrt, es zum Grundsatz erhebt und das Oeffentlichspielen mit Noten als unkünstlerisch in Verruf bringt, versteift sich zu guter Letzt auf die Behauptung, es sei ein wesentliches *Ausdrucks*mittel. Wie bald wäre die Frage entschieden, wenn der Spieler ungesehen spielte! Ein leichter Schleier und die verachteten Blätter stünden unversehens vor dem, der heute nicht von Noten spielen „kann". Es wäre der Mühe wert, das lustige Experiment anzustellen, eine Reihe von Künstlern oder Kunstschülern hinter einer spanischen Wand spielen zu lassen, wobei Publikum und Fachpresse abzustimmen hätten darüber, wer mit, wer ohne Noten vorgetragen hat. Aber wir haben ja schon das unsichtbare Kunstspiel im Funkspruch-Studio! Wer studiert sein besonderes Radio-Programm auswendig? Welcher Hörer unterscheidet den Notenspieler vom Notenlosen? Der ernste Künstler wird sein Spiel auch hier so hoch einschätzen, daß er

trachten wird, trotz der Unvollkommenheit des Apparats, der wandernden Welle die vollkommene Leistung anzuvertrauen. Wenn er trotzdem von Noten spielt, weil er allein für *Ohren* spielt, so gibt er zu, daß das unentbehrliche, das unerläßliche Auswendigspiel in sehr, sehr vielen Fällen auf das *Auge* des Hörers rechnet. Damit wäre der Streit über den grundsätzlichen Wert des Spielens aus dem Kopf als eines *musikalischen* Ausdrucksmittels eigentlich entschieden! Lohnt es denn, von einer Gewohnheit soviel Aufhebens zu machen? Ich denke doch; denn es geht hier um ein wesentlich Stück Nimbus des Konzertpodiums, um einen Glaubensartikel des Podium-Aspiranten. Aber wie viele der Hoffenden bleiben oben? Wie viele rutschen aus den erträumten Lorbeeren auf den Lehrsessel, sind unversehens „nur" noch Lehrer. Sie tragen Vorstellungen, die für besonders starke, mitunter aber auch nur für besonders einseitige Begabungen uneingeschränkt gelten mögen, in weite Kreise. Nicht die Freude am *Musizieren*, die Freude am *Glänzen* rückt in den Vordergrund. Können sich die „nur" noch Unterrichtenden auf dem Podium nicht mehr gegenseitig ausstechen, so müssen es die Schüler, und zwar im wesentlichen mit Podium-Allüren, wobei das — „und alles auswendig"! — wiederum am schwersten wiegt. Und so weiter bis in die bescheidenste Schüleraufführung. Wenn „schnell", „laut" und — auswendig! von unzähligen Lehrkräften in öffentlichen Vorführungen als Konkurrenz-Kampfmittel in den Vordergrund gestellt werden, woher soll dann die bessere Einsicht des Publikums kommen!

Von der Internationalen Musik-Ausstellung zu Genf

Musik und Ausstellung sind eigentlich zwei einander widersprechende Dinge. Nicht nur deswegen, weil sich die Ausstellung an das Auge, die Musik an das Ohr wendet; — vor allem vielmehr deswegen, weil die Musik eine stille, ja einsiedlerisch weltfremde „frumbe Magd" ist oder wenigstens sein sollte, eine Göttin, der man, wie es im Mittelalter mit der Schirmherrin, der heiligen Cäcilie geschah, vor allem in der Kirche kühlem Gewölbe, huldigen müßte. Heutzutage freilich, im Zeitalter des Grammophons und des Radio, hat man der holden Frau Musica gewaltsam ihr härenes Klostergewand ab-



Blick auf die Haupthalle der Internationalen Musik-Ausstellung in Genf. (Phot. F. H. Jullien, Genf)

gerissen und sie zu einer Salondame gestempelt, die sie im Grunde ihrer Seele so ganz und gar nicht ist. Daß diese Gedanken durchaus nicht die eines als weltfremder Mystiker die Riesenausstellungshalle in Genf durchschreitenden Beschauers sind, sondern daß sie sich von selbst aufdrängen, wird der werte Leser sehr bald merken. Im Erdgeschoß ganz unten ist's zwar „nicht weniger als fürchterlich", aber ein ganz klein wenig trocken geht es da doch zu. Eine Ausstellung des Internationalen Musikverlages ist schon an sich eine etwas monotone Angelegenheit, selbst wenn, wie das hier der Fall ist, in der Tat alle kultivierten Länder Europas ihre hervorragendsten Vertreter hergeschickt haben, so daß derjenige, der sich die Mühe nimmt, an Hand des Kataloges Koje für Koje zu studieren, eine mehr oder weniger vollständige Bibliographie der Musikverlagserscheinungen unserer Zeit (und oft noch der Vergangenheit, wegen der freigiebig geöffneten Verlagsarchive!) überschaut. Nur lockt eben eine solche Titelausstellung den Nichtfachmann nicht sehr stark zu einer solchen anstrengenden „Schau"-Arbeit. Hätte da nicht ein Gedanke so greifbar nahe gelegen, den vor mehr als 20 Jahren der rührig idealistische Leipziger Musikverleger Rahter schon teilweise in die Tat umgesetzt hatte: *lebendige Verlagsausstellung* zu machen, d. h. sogenannte *Verlagskonzerte* zu veranstalten, mit einer feinen Auswahl der Werke? Es ist hier nicht der Ort, diesen Gedanken näher zu erörtern, aber ich darf hier wohl aus meinem Leben das eine erwähnen: kein Geringerer als Max Reger hat noch in Weimar persönlich diesen Gedanken (den ich in internationaler Form realisieren wollte) als äußerst glücklich bezeichnet. Aber so ist es nun einmal in dieser konventionellen Welt: es geht alles seinen lieben Schlendrian weiter, und wir müssen schon froh sein, wenn in unserer kapitalwütigen Auto- und sonstigen Sportzeit eine solche internationale Musikausstellung ein so friedfertiges, wahrhaft völkerversöhnendes Gesicht annehmen konnte. Außer den Verlegern sind es dann im Erdgeschoß die großen Instrumentenfabriken — Namen aufzuzählen, verdrießt den künstlerisch empfindsamen Chronisten! — auch vergißt man ja doch irgend wen, der nachher tödlich gekränkt ist! ... die eine ausgezeichnete Auswahl getroffen haben. Da ist es sehr lobenswert, daß sich nicht nur die bekannten Firmen aus der Schweiz, aus Frankreich und Italien, wie aus unserem deutschen Vaterlande und aus Wien beteiligt haben, sondern daß wir auch aus der Tschechoslovakei etc. gute Instrumente, Klaviere wie Geigen, sehen. Interessant ist es übrigens, daß Frankreich noch immer gerade in der Fabrikation von Blechblasinstrumenten seine besondere Spezialität erblickt, ja wie selbst sogar eine eigentliche Verlagsfirma, wie etwa Evette-Paris, auch Saxophone etc. baut. Daneben fehlen die Schlagzeuge ebensowenig wie selbst die bis nach Amerika exportierte deutsche Zieh- und Mundharmonika. Am meisten Lärm aber machen ganz „zeitgemäß" die lieben Grammophönlein und Klavierspielapparate; eine Dame zumal saß noch jedesmal, wenn ich in der Ausstellung war, unentwegt an ihrem Klavierapparat und taktierte selig eine Carmenfantasie, wobei es sie nicht im mindesten zu stören schien, daß der Apparat dieses Potpourri im Geschwindschritt „exekutierte"! Selbst der Vierteltonflügel von Robert Förster (Löbau-Georgswalde) ist nicht vergessen worden und soll in einer eigenen Vorführung seine Geheimnisse vor den staunenden Fachleuten enthüllen. Den rastlos tätigen Punkt in der Flucht dieser mehr oder weniger leblosen Dinge aber stellt ein Notenstecher aus Leipzig (von Breitkopf & Härtel) dar, der alltäglich coram publico zeigt, wie der Notenstich vor sich geht.



Werkstatt eines Geigenbauers im 18. Jahrhundert auf der Internationalen Musik-Ausstellung in Genf (Phot. F. H. Jullien, Genf)

Wirklich wohl wird es uns aber erst, wenn wir die Treppen zur *„Retrospektiven Ausstellung"* hinangeschritten und nun mitten im Studium der dort vereinigten historischen Schätze begriffen sind. Hier oben läßt es sich in Wahrheit gut weilen; denn es weht hier nicht die Moderluft von „Mumienstätten", wie man einmal gewisse Museen nicht ganz ohne Berechtigung genannt hat, sondern man ergeht sich genießerisch, wie im Salon eines der Privatsammler, die den größten Teil dieser Seltenheiten hergeliehen haben. Mit besonderem Stolz haben sich offenbar die Genfer und sonstigen Schweizer öffentlichen und privaten Sammler beteiligt; ihnen war diese Ausstellung sehr willkommen, schon um der staunenden Welt zu zeigen, daß die in Kunstdingen hie und da noch immer etwas achselzuckend betrachtete „kleine Schweiz" eine Fülle von hochwertvollen Dingen ihr Eigen nennt. Ich verweise zunächst aus den ethnographischen Schätzen des Ethnographischen Museums der Stadt Genf auf die sehr seltsamerweise ihre Instrumente, die Gitarre, das Xylophon etc., in Gestalt von Hausgeräten (Wiege, Barke etc.) nachbildenden Javaner. Ueberaus reichhaltig ist die Sammlung der Klavier-, genauer gesagt, der Tasten-Instrumente; als hätten sich die verschiedenen Sammler vorher verständigt, ist hier die Geschichte des Klavieres vom einfachsten Clavicord bis zum Hammerklavier an prächtigen Beispielen zu studieren; dabei spielen die italienischen Instrumente durchaus nicht die Hauptrolle, sondern wir sehen da z. B. nebeneinander ein seltenes schweizerisches Vertikalklavier aus der Empirezeit sowie ein solches von der Firma Broadwood-Sons in London. Ebenso reich ist die Sammlung der Lauten und Violinen — um mich populär auszudrücken —, von der kleinen Viola d'amore angefangen bis zur Riesenbaßlaute (hier liefert zumal die Berliner staatliche Instrumentensammlung ein prächtiges Exemplar) und wir erwähnen hier gleich noch eines der vielen Unica aus dieser vom lieben großen Publikum noch lange, lange nicht nach Ge-

bühr besuchten Berliner „Sehenswürdigkeit" — eine sogenannte Eisenvioline: ein fast wie ein Marterinstrument wirkendes mit eisernen Klammern bestecktes Rundgestell, auf dem ein eigens dafür hergestellter Bogen zu spielen vermochte. Um Aug' und Sinn Abwechselung zu bieten, sind inmitten der Instrumente die Vitrinen aufgestellt, in denen wir so manches wertvolle Manuskript unserer musikalischen Altmeister-Vorfahren studieren können; hier ist es besonders die daran unermeßlich reiche Pariser Konservatoriumsbibliothek, die zwei Säle mit ihren Schätzen füllt; Werke von Boieldieu und Gounod, und zwar Autographen- wie Partitur-Seiten, liegen da in der charakteristischen Handschrift der Unsterblichen vor uns; an den Wänden aber prangen als getreue Repräsentanten der Schwesterkunst die Szenen- und Kostümentwürfe von Carlo Bibiena bis zu Berain, Dinge, die zumeist der dafür *europäisch* maßgebenden Pariser Opernbibliothek entstammen. Dazu treten dann Oelgemälde, Lithographien etc., aus denen die oben angedeutete Tatsache hervorgeht, in wie nahen Wechselbeziehungen Musik und bildende Kunst zu allen Zeiten gestanden haben. Können wir doch aus einer, von einem New Yorker Sammler Schellenberg stammenden farbigen Musikalientitel-Sammlung ersehen, wie alt das Bestreben ist, den Musikalien-Umschlag künstlerisch dem Inhalt anzupassen. In Kürze streifen kann ich nur noch die Tatsache, daß auch dem Unterricht auf dieser schön geordneten Ausstellung ein guter Raum gegönnt ist: vornan steht da, dem Genius loci zu Liebe, naturgemäß die Methode *Jaques Dalcroze*, die der nun auch über sechzigjährige Begründer in einer eigenen Vorstellung im Grand Théatre vorführen wird. Sonst fällt da vor allem noch die Koje des Prager Konservatoriums ins Auge, wo in sehr sinnfälliger Weise die wachsende Besucherstatistik dieses alten Institutes dargestellt wird: dabei kommen uns die vielen international berühmten Namen der Lehrer dieser Anstalt zum Bewußtsein. Auch Polen, Rußland, Jugoslavien ist gut, oft überraschend gut vertreten.... Kurz: diese erste Nachkriegs-Musikausstellung macht dem versöhnlich verbrüdernden Geiste der Stadt Rousseaus und Voltaires alle Ehre, zumal da auch die internationalen Konzerte und Opernaufführungen auf gleicher Höhe standen. Darüber sei in einem abschließenden Aufsatz noch des näheren gesprochen.

Dr. *Artur Neisser.*

*

Tagung für Privatmusikunterricht in Dortmund

Am 21.—23. April fand in Dortmund die vom *Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht* (Berlin) und den *Vereinigten Musikpädagogischen Verbänden* veranstaltete erste *Tagung für Privatmusikunterricht* statt. Die im Rathaussaal zahlreich versammelten Pädagogen, unter denen auch Tonkünstler von Rang waren, wurden von Regierungsrat *Gürich* (Berlin), Arnold *Ebel* (Berlin) und Bürgermeister *Hirsch* (Dortmund) begrüßt. Prof. *Waltershausen* (München) wies in seinen Ausführungen über die „Bedeutung des Musikunterrichtes im geistigen Leben des deutschen Volkes" auf die Notwendigkeit der Sanierung unseres Musikunterrichtes und der Musikpflege hin. Arnold Ebel erörterte künstlerische, wirtschaftliche und organisatorische Fragen. Die Bedeutung des preußischen Ministerialerlasses wurde am zweiten Tage in den Mittelpunkt der Tagesordnung gestellt. Prof. Kestenberg sprach über Förderung, Unterstützung und Beaufsichtigung des privaten Musikunterrichtes, über die rechtlichen Grundlagen des Erlasses brachte Reg.-Rat Gürich das erhellende Material, während Oberschulrat *Günther* (Berlin) an einer Reihe von Mißbräuchen die Notwendigkeit staatlicher Aufsicht erwies. Die Direktoren Gumprecht (Bonn) und Dr. *Meyer-Reinach* (Hamburg) berichteten über die Erfahrungen mit dem Erlaß. Ueber das Verhältnis von Schul- und Privatmusikunterricht gaben verschiedene Anregungen der Redner Max *Galle* (Dortmund) und Frau *Ligniez* (Kassel) Richtlinien für gemeinsames erzieherisches Wirken. Auch die Aufgaben der Musikberater (Direktor W. *Höhn*) und die Erfahrungen des Provinzialschulkollegiums mit den bisherigen Musiklehrerprüfungen fanden Berücksichtigung (Dr. *Winter* und Dr. *Erpf-Münster*). Wertvolle Richtlinien über die Ausbildung der Privatmusiklehrer gab Maria *Leo* (Berlin). Ueber Fachfragen handelten Direktor *Schnitzler* (Essen) „Gehörbildung im Unterricht", Heinz *Schüngeler* (Hagen) „Grundlagen des Klavierunterrichtes", Hans *Erben* (Dresden) „Stimmbildung einst und jetzt". Weite Perspektiven eröffnete der Schlußvortrag Prof. *Gurlitts* (Freiburg), der eine Differenzierung der Ziele der Musiklehrer und die Notwendigkeit ihrer allgemeinen Bildung beleuchtete.

Besuch der Dortmunder Sehenswürdigkeiten, gesellige Zusammenkünfte und ein hervorragendes Kirchenkonzert in St. Reinoldi, in dem sich Henri *Marteau*, Gerard *Bunk* (Orgel) und der unter Karl *Holtschneider* stehende *Westf. Madrigalchor* (eine glänzende Aufführung der „Deutschen Vesper" von J. Haas) bewährten, waren angenehme Begleiterscheinungen dieser ersten Tagung für Privatmusikunterricht, deren Anregungen man tatkräftige Förderung im Hinblick auf die Sicherstellung und Bewertung des Privatmusiklehrerstandes wünscht.

Dr. *Zeller.*

*

Bayerische Tonkünstlerwoche

Die Regsamkeit, mit der die hiesige Tonkünstlervereinigung sich auch in diesem Jahr durch eine ganze Musikwoche für die in Bayern ansässigen Schaffenden einsetzte, ist umso anerkennenswerter, als der Durchschnitt des Gebotenen fraglos höher zu bewerten war als bei der „Münchner Woche" des Vorjahres. Das Hauptgewicht des Programms lag auf der Kammermusik, die mit 21 zum Teil recht umfangreichen und auch wirklich gewichtigen Werken vertreten war. Zu den bedeutendsten darunter zählten *W. Harburgers* — hier schon bekanntes — Klavierquintett, das bei aller harmonischen Rücksichtslosigkeit und stilistischem Schwanken zwischen „archaisch" und „modern" doch durch die Konsequenz des musikalischen Denkens fesselt, wie das durchaus tonal eingestellte Opus gleicher Gattung von dem Münchner Hans *Gebhard* durch seine interessante polyrhythmische Prägung und klangliche Schönheit. Ebenso *Kaminskis* einsätziges Quintett für Streichtrio, Klarinette und Horn mit der Fülle seiner Einfälle und seines starken Erlebens und ein Streichquintett (mit zwei Violen) des Augsburgers Paul *Frankenburger*, das — auf dem Boden der Neuromantik gewachsen — trotz seines stilistisch nicht recht homogenen Schlußsatzes ein starkes Gestaltungsvermögen und persönliche Eigenart fühlen läßt. — Von den drei aufgeführten Streichquartetten bestach das von R. *Morr* bei etwas intellektualistischer Haltung der Ecksätze vor allem durch gedankliche Tiefe wie Wärme des Adagios, — das einsätzige von W. *Matthes* (Nürnberg) durch seinen — formal allerdings nicht recht gebändigten — Reichtum an glücklicher und oft bedeutender Thematik, während das ebenfalls einsätzige Werk von G. *Geierhaas* trotz reichster Gliederung aus einem Guß ist und bei aller Herbheit durch die vollkommene

Transparenz des gestalteten Ausdruckswillens gefangen nimmt. — Als tüchtig gekonnt und frisch angepackt, jedoch nicht von dieser fühlbaren schöpferischen Potenz erwiesen sich die beiden Klaviertrios (Improvisationen über ein eigenes Thema) und K. *Kraft* Op. 23, die keine besonderen Perspektiven öffnen, — und von den fünf Sonaten für Violine resp. Cello und Klavier wirkte eigentlich nur eine dreisätzige, harmonisch fesselnde und formsichere Kammersonate für zwei Violinen und Klavier von Max *Gebhard* (Dinkelsbühl) als das Werk einer in sich geschlossenen, durchaus eigenständigen Künstlerpersönlichkeit.

Die Soloklavierliteratur war erfreulich, wenn auch keineswegs überragend vertreten durch Erich *Rhodes* (Nürnberg) „Variationen und Rondo" sowie Hans *Gebhards* (Dinkelsbühl) „Variationen und Fuge" über ein eigenes Thema, Kompositionen, von denen namentlich die zweite nicht frei von Einflüssen (Brahms) ist, aber immerhin redlich mit dem Pfunde wuchert. An Violinsolostücken kann eine durchaus schwache „Phantastische Szene" mit untergelegtem Programm von G. *Heuer* (Augsburg) nur als Kuriosum gelten, ein a moll-Präludium und Fuge von R. *Peters* interessiert trotz des sehr engen Anschlusses an Bach durch die Flüssigkeit des Stils und sattelfestes Können und aus der uraufgeführten zweiten Solopartita von Marg. v. *Mikusch* seien die schöne zweistimmig gehaltene Arie und die fein gearbeitete Fuge als beachtlich hervorgehoben.

Die musikalische Lyrik, wohl von jeher das gefährliche Gebiet, hatte auch diesmal die meisten schwachen Opera aufzuweisen. Immerhin verdient doch manches Erwähnung, so die schlicht und schön gesetzten alten Volkslieder für gemischten Chor aus „Drei Laub auf einer Linden" und drei zum Teil sehr eigenartige und prägnante Gesänge für Frauenchor von Ludw. *Weber,* der allerdings eine gewisse Neigung zur Ueberspitzung der Charakteristik nicht ganz verleugnet. Aus der Fülle der eigentlichen Klavierlieder seien nur die tiefempfundenen, aber etwas einförmigen Gesänge K. M. *Zwißlers* herausgehoben, neben denen die Lyrik eines A. *Knab* allerdings wesentlich temperamentvoller, dafür gelegentlich aber auch nicht immer nobel steht. Außerordentlich sympathisch und unmittelbar wirkt endlich Fritz *Büchtgers* Vertonung sechs altdeutscher Liebeslieder für Sopran, Flöte, Klarinette, Violine und Viola, die zur Untermalung der schlichten Gebundenheit der alten Texte den Gebrauch der Kirchentonarten sehr reizvoll heranzieht. *F. P.*

*

Wartburg-Maientage 1927

Von all den vielen in der letzten Zeit berechtigter und unberechtigter Weise veranstalteten Musikfesten haben sich die seit nunmehr fünf Jahren bestehenden künstlerischen Veranstaltungen der „Wartburg-Maientage" in Eisenach zu einer feststehenden Einrichtung im deutschen Kunstleben herausgewachsen. Der zur Erhaltung unseres notbedrängten deutschen National-Heiligtums gegründete Verein „Freunde der Wartburg" hat mit seinem Vorstande von Anfang an verstanden, hier auf geweihtem deutschen Boden eine innige Verschmelzung von Natur, Kultur und Kunst vor sich gehen zu lassen, deren Tragweite bereits die Erkenntnis einer allgemeinen Kulturaufgabe des gesamten deutschen Volkes mit sich brachte. Der künstlerische Leiter des Vereins, Intendanzrat Peschel, stellte die jeweiligen Veranstaltungen regelmäßig unter das Zeichen eines unserer deutschen Geistesgrößen und war bestrebt, prominente Künstler für die Darbietungen zu verpflichten. Kamen in den Vorjahren Wagner, Bach, Mozart und Beethoven zu Ehren, so hatte man diesmal das Schaffen und die Bedeutung Carl Maria von Webers unter dem Thema „Deutsche Romantik" gewählt. Welcher Meister hätte sich aber auch besser geeignet, uns die deutsche Wartburg-Romantik näher zum Herzen zu führen als C. M. von Weber? —

Eingeleitet durch einen leider etwas versandeten Vortrag „Romantische Wissenschaften" des Heidelberger Professors Dr. Erich Rothacker, wurde die kleine Enttäuschung gleich mit der nächsten Aufführung wieder glänzend gutgemacht durch ein wundervoll gelungenes Gastspiel des Bayerischen Staatsschauspieles München, das eine vollendete Darstellung von Friedrich Hebbels „Gyges und sein Ring" brachte. — Die 5. Mitgliederversammlung wurde musikalisch durch wundervolle Kammermusikwerke Carl Maria von Webers umrahmt und zwar dem kraftvoll-frischen „Grand-Duo für Klarinette und Klavier" Op. 48 durch die Mitglieder der Meininger Landeskapelle Kammervirtuose *Wiebel* und Kapellmeister *Bongartz* und durch das klangfreudige Trio Op. 63 für Flöte, Cello und Klavier, ausgezeichnet gespielt von den Herren *Pagenkopf, Kux* und *Bongartz.* Im Mittelpunkte dieser Morgenfeier stand ein Festvortrag Prof. Dr. Hans Joachim *Moser* (Heidelberg) mit dem Thema: „Carl Maria von Weber und die deutsche romantische Musik". Der Vortragende verstand in überzeugender, klar verständlicher Weise die Bedeutung der deutschen Romantik nahe zu bringen und zog in erfreulicher Art gegen die derzeitige Kunstverflachung zu Felde. Die von gesundem Kunstempfinden getragenen Worte Prof. Mosers ernteten stürmischen Beifall des vollbesetzten Saales. —

Den eigentlichen Höhepunkt des Festes erbrachte aber das „Weber-Konzert" auf der Wartburg selbst. Der durch frisches Maiengrün geschmackvoll geschmückte Bankettsaal vermochte die Erschienenen, unter denen sich markante Künstlerpersönlichkeiten befanden, kaum zu fassen. Schon der Aufstieg zur Wartburg, die aus reinstem Himmelsblau zu Tale leuchtete und von deren fahnenwehenden Zinnen die unvergänglichen, von einem Bläserchor vorgetragenen Freischützweisen erklangen, war eine seelische Erquickung. Das Konzert führte das ausgezeichnete Landestheater-Orchester Meiningen unter ihrem neuen Leiter, Kapellmeister Heinz Bongartz, aus. Man hörte die „Oberon"-, die „Euryanthe"- und die „Freischütz"-Ouvertüren, die helles Entzücken hervorriefen. Sehr interessant erschien eine Jugendsinfonie Webers in C dur, die im Jahre 1806 entstand und die in ihrer Durchführung bereits auf die kommende große Bedeutung des Meisters hindeutet. Der zweite Satz machte in seiner melodischen Eigenart den Eindruck einer heimlichen Beethoven-Huldigung. Prächtige Klangfarben lösen die gekreuzt instrumentierten Bläsergruppen aus und wie urgesund muten die rhythmischen Umstellungen, die ungesucht wohlklingenden harmonischen Wendungen an! —

Einen besonderen Kunstgenuß hatte man noch durch den Vortrag des in seiner Wirkungskraft unverblaßten f moll-Konzertstückes Op. 97 durch Prof. Max *Pauer* (Leipzig) auf dem eigens für den Wartburgsaal neuerbauten klangvollen Römhild-Flügel. Der Solist, Dirigent und das Orchester wurden begeistert gefeiert.

Alfred Pellegrini (Dresden).

„Kleider machen Leute"

Komische Oper in drei Akten von HEINZ SCHWIER, Göttingen.

Uraufführung im Göttinger Stadttheater am 5. Mai 1927.

Schon das vom Komponisten verfaßte Textbuch machte aufmerken. Der Stoff, die bekannte Kellersche Novelle, ist darin mit sicherer Hand aus dem Epischen ins Dramatische und Bühnenmäßige gewandt. Wenn hie und da vielleicht eine sorgsamere Ausfeilung gewünscht werden konnte, so ist doch die Gesamtwirkung außerordentlich.

Die Musik erfüllte die vom Text hervorgerufenen Erwartungen. Auch hier Schwung, Feuer, Tiefe, Gehalt; melodisch, rhythmisch, in der Modulation vielgestaltig und reizvoll; abhold gesuchten Effekten; abhold den extremen modernen Richtungen. Es geht diese Musik, die von Wagner und teilweise Richard Strauß herkommt, durchaus ihre eigenen Wege. Sie ist ausgezeichnet erstlich durch fast sinfonische Klarheit ihrer Form und zweitens durch Melodien, die trotz reicher Chromatik und trotz intensiver Modulation der Begleitakkorde und -Figuren in ganz eigener Weise volkstümlich wirken. So erscheint das Werk im Stoff wie in der Machart des Textes wie der Musik aus einem Guß. Außerordentlich geschickt ist das kleine Orchester zu überraschenden Klangwirkungen ausgenutzt.

Auf seine Absicht, die Kluft zwischen extremer, künstlicher, unvolksmäßiger Musik und zwischen echter, volkstümlicher Empfindungsweise zu überbrücken, macht der Komponist mit dieser seiner Erstlingsoper in nachdrücklicher Weise aufmerksam. Sein weiteres Schaffen erheischt ernste Beachtung.

Die Aufführung war beachtlich. Unter den Hauptdarstellern konnten besonders Lydia *Gruber* als Nettchen, Felix *Knäpper* als Amtsrat, Ernst *Ritter* als Böhni schauspielerisch und gesanglich, Dr. *Allmeroth* als Strapinski nur gesanglich, dafür aber um so bemerkenswerter, auch sehr erheblichen Ansprüchen genügen.

Die Aufführung hatte einen vollen Erfolg.

Ernst Wisser (Göttingen).

*

Ravel- und Rabaud-Einakter

Uraufführungen an der Leipziger Oper.

Das Zauberwort" von *Ravel* und „Der Ruf des Meeres" von *Rabaud* an einem Abend zu hören, setzte zwar ein gehöriges Umstellungsvermögen voraus, vermittelte aber lohnende Bekanntschaft mit dem zeitgenössischen Opernschaffen der Franzosen. Die Ravel-Pantomime vom enfant terrible ist sorgsam geschichtete Polytonalität kammermusikalisch behandelter Instrumente. Inhalt und Eigenart des Stückes wurden anläßlich der tschechischen Uraufführung bereits an dieser Stelle behandelt (siehe Heft 14). Der Leipziger Uebersetzer Egon *Bloch* hat indessen eine sehr glückliche Titelprägung vorgenommen, die dem etwas matten Schluß besondere Bedeutung verleiht: das „Zauberwort", das allen Spuk vertreibt, ist der liebevolle Kindesruf „Mama!" Dieser Spuk wurde von Walther *Brügmann* in höchst ergötzlicher Art inszeniert; mit Hilfe von Riesenmöbeln aus federleichtem Flugzeugmetall, Marionetten auf dem Theater, köstlichen Tiermasken und einem wahren Feuerwerk von Regieeinfällen.

Gustav *Brecher* war der prädestinierte musikalische Leiter der beiden Einakter und zugleich der Uebersetzer des zweiten. Es handelt sich um ein ergreifendes Volksstück des irischen Dichters *Synge*, das herbe, harte, buchstabenfromme Menschen des Unglücks auf die Bühne stellt. Die alte Fischersfrau hat sechs Söhne auf dem Meer verloren und preist sich beim Tode des letzten glücklich, daß das nächtelange, angsterfüllte Beten nun ein Ende hat. Die Musik Rabauds ist Sand und Welle, ist wirkungsvolle Orchestermusik impressionistischer Technik ohne überwältigende Einfälle, mit klar herausgestellten Singstimmen über einer Art von Leit-Rhythmik.

Das Publikum nahm beide Werke sehr beifällig auf und feierte besonders die Else *Schulz-Dornburg* als enfant terrible. Vergleichsmöglichkeiten beider Werke sind nicht gegeben; doch erscheint das Ravelsche Stück trotz der elegant tändelnden Geste genialer als der solide Rabaud, dessen starke Wirkung wesentlich vom Text abhängt. *A. Baresel.*

MUSIKBRIEFE

Basel. Auch unsere Stadt stand ein paar Wochen im Zeichen Beethovens. Der Gesangverein und die Liedertafel, zusammen mit der Allgemeinen Musikgesellschaft, brachten im Münster die „Missa solemnis", im Musiksaal die „Neunte Sinfonie" je zweimal unter sehr großer Teilnahme des Publikums zu Gehör. Beide Aufführungen leitete Hans Münch, dem es begreiflicherweise noch nicht ganz gelang, diese Letztes fordernden Werke voll auszuschöpfen, trotzdem aber eine sehr achtbare Leistung bot. Unter den Solisten müssen Maria Philippi (Alt) und Hermann Schey (Baß) besonders hervorgehoben werden. Eine Woche vorher zeigte das Theater den „Fidelio" in einer Aufführung, die sich gleichfalls sehen lassen konnte, insbesondere dank der gastierenden Margarete Bäumer (Stuttgart), die die Gestalt der Leonore souverän interpretierte. Des Meisters sämtliche Violinsonaten in chronologischer Reihenfolge zu Gehör zu bringen, hatte Anna Hegner in vier Matineen unternommen und das Basler Streichquartett bot mit dem Op. 127 eine reife Leistung; endlich sei des schönen Beethoven-Vortrags vom hiesigen Ordinarius für Musikwissenschaft, Prof. K. Nef, gedacht. — Doch auch sonst ruhte das Konzert- und Theaterleben nicht. Im vorletzten Sinfoniekonzert bewährte sich Kapellmeister Becker auch auf diesem Posten, besonders mit der Ersten Sinfonie von Borodin; vorzüglich begleitete er die Pianistin Wera Schapira (Dresden). Das letzte war dem Berner Theaterkapellmeister Albert Nef anvertraut; der überaus kultivierte Geiger Jacques Thibaut spielte unter seiner Leitung das Violinkonzert von Brahms. Als immer mit Freuden begrüßter Gast besuchte uns das Busch-Quartett, dessen Leiter, zusammen mit seinem Begleiter Serkin, in Basel ständigen Wohnsitz zu nehmen gedenkt. Seitab vom großen Konzertbetrieb veranstaltete Münsterorganist Adolf Hamm vier vorzüglich Bach und Franck gewidmete Konzerte; als besonderes Verdienst muß ihm die Wiederbelebung der vier Choralvariationen des jungen Bach angerechnet werden. — Weniger Erfolg hatte das Theater mit einem solchen „Wiederbelebungsversuch": die Zeiten von Heinrich Marschners Romantik, die im „Vampyr" sich breit tut, scheinen vorüber zu sein. Nicht die aber der graziösen Eleganz, die in Cimarosas „Heimlicher Ehe" sich kundtut. Auch Verdis „Maskenball" ist jung und frisch wie ehedem. *Hans Ehinger.*

*

Chemnitz. In den wahrhaft großzügig aufgebauten Beethoven-Konzerten der Stadt wahrte Oskar Malata die von Wagner empfohlenen Zeitmaße der „Achten", fand den Ton naturfroher Hirten in der Pastorale und betonte das Erhabene in der Eroika. Die Reihe geladener Gäste von Rang und Ruf wurde durch die Namen Gustav Havemann, Frida Kwast-Hodapp und Ludwig Wüllner zum Dienste am Altar Beethovens ergänzt. (Wüllners Kunst söhnte mit den Bedenken aus, die die Egmontmusik im Konzertsaale belasten.) Den Dank vieler Musikfreunde erwarb sich die städtische Konzertleitung mit der Einladung an Hans Knappertsbusch, der Brahms' F-dur-Sinfonie mit ungetrübter Musizierfreudigkeit aufklingen ließ und trotz überlegener Stabführung die Aeußerlichkeiten der „Pathetischen" von Tschaikowsky nicht veredeln konnte. Der Lehrergesangverein ehrte Beethoven mit Brahms' „Nänie" und sang seine Chorfantasie unter Seebohms lebendiger Leitung mit hinreißendem Schwunge. Im gleichen Konzerte

lenkte Erwin Seebohm die Aufmerksamkeit auf sich durch seine anpassende Leitung der Orchesterbegleitung des B dur-Konzertes von Beethoven, das Ilse Fromm-Michaelis mit geschmeidiger Geläufigkeit und eigenwilliger Beherrschung spielte. Zu seiner 75 Jahr-Feier wiederholte mit echter Begeisterung der „Chemnitzer Orpheus" unter der sicheren Führung Kurt Bocks das vom Tonkünstlerfeste her bekannte Te deum von Paul Müller (Zürich) und Nikodés „Meer". Die bedeutende Leistung des Vereins brachte ihm eine Einladung zur Nürnberger Sängerwoche ein. In einer Aufführung des „Deutschen Requiems" von Brahms in der Johanniskirche waren die ergreifenden Soprantöne der Frau Anni Quistorp (Leipzig) und die sichere, Noten und Menschen beherrschende Führung des neuen Kantors Helmuth John die eindruckbetontesten Erscheinungen. *W. Rau.*

*

Freiburg i. Br. Unter den Aufführungen des Opernspielplans ragten hervor die der Meistersinger unter dem zum städtischen Generalmusikdirektor ernannten E. Lindemann mit Jank-Hoffmann als Stolzing und die feinsinnige und wirkungsvolle Neueinstudierung von Méhuls „Josef in Aegypten" durch Fried. Neu aufgenommen wurde Pfitzners Palestrina und die bedeutenden musikalischen wie szenischen Schwierigkeiten unter Lindemanns Leitung und Hadwigers Regie mit einheimischen Kräften einwandfrei bewältigt, eine Tat, die freilich den zwiespältigen Eindruck des Werks nicht aufzuheben vermochte. Festlichen Charakter trug die Fidelio-Aufführung am 26. März, und Beethoven gewidmet waren ganz oder teilweise mehrere Sinfoniekonzerte des in seiner Leistungsfähigkeit durch Lindemann mehr und mehr gehobenen Städtischen Orchesters, in denen wir u. a. das Es dur-Klavierkonzert in der Wiedergabe durch C. Friedberg hörten sowie die Chorfantasie unter Mitwirkung des Chorvereins und des Männergesangvereins mit Julius Weismann am Bechstein. Sonst ist aus dem Programm der Sinfoniekonzerte die blendend ausgeführte Petruschkamusik Strawinskys zu notieren. Auch die Lindemannsche Arbeitsgemeinschaft für Neue Musik widmete eine Reihe von Konzerten Beethoven, worin vorwiegend seltener gehörte kammermusikalische Werke zum Vortrag kamen. Im übrigen bot die Arbeitsgemeinschaft eine Fülle von Erscheinungen, die gebührend zu würdigen der knappe Raum leider nicht erlaubt: den Geiger Francis Aranyi mit Dr. Groß am Flügel, die Sonaten von Slavenski, Bartok, Groß spielten, die ausgezeichneten Künstler Gertrud Bamberger-Berlin (Klavier) und Alphonse Brun-Bern (Violine) mit Busonis Sonate Op. 29, Klaviersoli von Kodaly und Bohnke, Heinz Tiessens gekünsteltem Duo Op. 35 und A. Honeggers gehaltreicher II. Sonate für Violine und Klavier, die beiden letzten Werke auch von der Geigerin Anni Delp (Berlin) und der einheimischen hocbbegabten Pianistin A. Hecker, von A. Delp außerdem Hindemiths Solosonate Op. 31 Nr. 1. Hindemith war noch vertreten mit seiner Sonate für Bratsche und Klavier Op. 11 Nr. 4, vorgetragen von Panzer und dem Pianisten Schelb, beide am Karlsruher Konservatorium. Der von den Künstlern noch erstaufgeführten Sonate für Bratsche und Klavier von Schelb mangelt es an starkem persönlichen Ausdruck. Einen vortrefflichen Flötisten besitzen wir in R. Röhler, der uns mit Jarnachs elegischer Sonate für Flöte und Klavier Op. 12 bekannt machte. Ein ander Mal hörte man Originalkompositionen für das mechanische Klavier der hiesigen Fabrik Welte-Mignon, von Hindemith eine Toccata, von Toch vier geistvolle Studien, darunter „Der Jongleur", sechs Studien von G. Münch, eine ausdrucksvolle Fuge von Hans Haaß. Im selben Morgenkonzert sang die Sopranistin B. Gunderloh (Freiburg), vom Komponisten begleitet, mit tiefer Einfühlung vier fein empfundene Lieder von H. Haaß nach Texten von P. Rott und L. von Strauß und Torney. — Den erfreulichen Anfang einheimischer Streichquartettpflege machte ein erfolgreicher Abend des Oberbadischen Streichquartetts hiesiger Orchestermitglieder unter Führung des Konzertmeisters H. König. — Harms veranstaltete drei Beethoven-Abende mit Wendling-Quartett, Busch-Quartett und dem hier erstmalig gehörten, sich ebenbürtig einreihenden Guarneri-Quartett. Ein Klavierabend zeigte R. Serkin als virtuosen und im Ausdruck souveränen Künstler, ein Liederabend mit Julius Weismann am Flügel die Vielseitigkeit Rose Walters, die den Händel-Stil wie die Sensibilität neuer Weismann-Lieder (nach Texten von Calé) in gleichem Maße beherrschte. — Beweis regen musikalischen Lebens ist vor allem die Tätigkeit einheimischer Künstler. Da erfreuen wir uns der Mitwirkung J. Weismanns, ob er pianistisch als Solist oder feinfühliger Begleiter für Werke anderer eintritt oder eigene Kompositionen vorführt wie in einem Konzert mit der temperamentvollen Stuttgarter Geigerin Möckel-Bosch und der Sopranistin Else Verena (Zürich). Tüchtige Lehrkräfte erwiesen ihr Können in eigenen Veranstaltungen, so der Geiger O. Nies und die Pianistin A. Hecker in einem Sonatenabend, so Paula Roth-Kastner unter Mitwirkung Maximilian Albrechts mit Werken für 2 Klaviere. — Der Chorverein unter seinem Dirigenten M. Albrecht ließ Bachs Johannes-Passion eine in Technik wie Stimmung vollendete Aufführung angedeihen, das Soloquartett bestand aus L. Kuckuck-Freiburg (Sopran), P. Heyl-Darmstadt (Alt), M. Ehrich-Hamburg (Bariton) und Max Meili aus München, der die Partie des Evangelisten mit hervorragender gesanglicher Kunst durchführte. Dr. *Sexauer.*



Gustav Pressel

(Siehe unter Gedenktage S. 414)

*

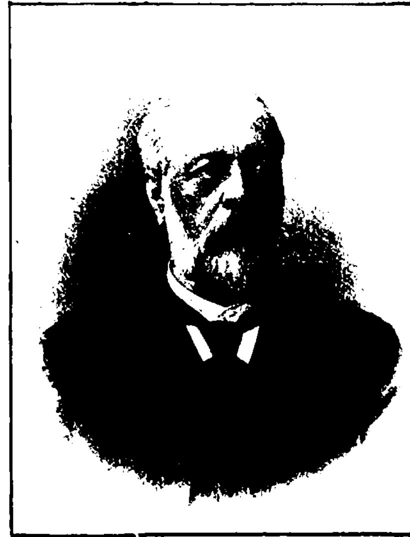
Mannheim. Wie überall, stand auch bei uns in der letzten Zeit Beethoven im Mittelpunkt des musikalischen Geschehens. In zwei vorzüglichen Fidelio-Aufführungen hatten wir das einemal in Rose Pauly-Dreesen, unserer scheidenden, das anderemal in Gertrud Bindernagel von der Staatsoper Berlin, unserer neu verpflichteten Hochdramatischen, stimmlich und schauspielerisch gleich ausgezeichnete Trägerinnen der Titelpartie. Aus den zahlreichen Beethoven-Feiern im Konzertsaal ragten als besonders bemerkenswerte Veranstaltungen das Achte Akademiekonzert hervor (Leitung: R. Lert — Neunte, Violinkonzert, gespielt von M. Kergl), ferner zwei Konzerte der Volkssingakademie, die unter Leitung von Prof. Schattschneider die Neunte und die Missa solemnis brachten sowie die Kammermusikabende unseres einheimischen Kergl-Quartetts und des Busch-Quartetts. — Zum großen Ereignis des Konzertwinters wurde das 5. Konzert des Philharmonischen Vereins, in dem Bruno Walter, ein ebenso feinsinniger wie temperamentvoller Mozart- und Mahler-Dirigent war, und Maria Ivogün als Solistin (Zerbinetta-Arie!) Triumphe feierte. Eine eindrucksvolle Aufführung von Mozarts „Großer Messe

in c moll“ unter Leitung von Kapellmeister Orthmann verdanken wir dem Lehrergesangverein. Von den Solistenkonzerten seien als wichtigste genannt ein Klavierabend von Fr. Lamond, ein Violinabend der Wiener Geigerin Erika Morini und ein Liederabend von Heinrich Schlusnus und Karl Erb. Als Solistinnen in unseren Akademiekonzerten hatten die erste Altistin der Wiener Staatsoper, Maria Olzewska und Lotte Leonard großen Erfolg, ebenso Edwin Fischer als Beethoven-Brahmsinterpret im Liederkranz. — Unsere Oper brachte in der letzten Zeit einige teils mehr, teils weniger erfolgreiche Erstaufführungen heraus. Zu den ersteren dürfen wir Janaceks „Jenufa“ zählen. Als Trägerin der Titelpartie verhalf Rose Pauly Dreesen gesanglich wie darstellerisch vorzüglich, dem Werke des so spät zu wohlverdienter Berühmtheit gelangten Mähren zu einem vollen Sieg. Weniger Glück hatte man mit Flotows „Fatme“. Durch ein hinzugefügtes Vorspiel nach Wilhelm Buschs „Julchen“ und eine Umbiegung der ganzen Handlung wollte man aus dieser neu ausgegrabenen, in Berlin mit so viel Erfolg gegebenen Spieloper des Martha-Komponisten ein Faschingsspiel machen, erlebte aber ein Fiasko, da niemand mit dieser Verballhornung des Originals etwas anzufangen wußte. Recht kühl war auch die Aufnahme, die Hindemiths „Cardillac“ hier fand. Trotzdem der musikal. Leiter Erich Orthmann und die Darsteller ihr Bestes gaben, konnte das Publikum keinen Geschmack finden an dieser farben- und seelenlosen, jegliches Melos entbehrenden Musik eines der dramatischen Kunst innerlich fremd gegenüberstehenden Komponisten. War die kurz vorausgegangene Cardillac-Erstaufführung vielleicht schuld daran, daß man an Lortzings neu einstudiertem und neu inszeniertem „Zar und Zimmermann“ sich so herzlich freuen konnte? *Carl Stengel.*

*

Stuttgart. Wie allerorts stand auch das Stuttgarter Musikleben der letzten Zeit stark unter dem Zeichen Beethovens. Die Beethoven-Feier des Württ. Landestheaters brachte eine Festaufführung des „Fidelio“, sowie eine Morgenfeier, wo Altmeister Ansorge die drei letzten Sonaten am Flügel spielte, weiter zwei Sinfoniekonzerte. Hier hörten wir unter Leonhardts bewährter Leitung die sehr zu Unrecht seltener gehörte „Weihe des Hauses“, das ebenfalls selten gespielte Tripelkonzert für Violine, Cello und Klavier, die VII., die Fantasie für Klavier (E. Riemann), Chor und Orchester, sowie als glanzvollen Abschluß die IX. Aus den Veranstaltungen des Philharmonischen Orchesters verdient eine scharf umrissene Wiedergabe von Beethovens VII. durch Hausegger (München) besonders hervorgehoben zu werden, wie das Beethoven-Konzert am Sonntag nach B.'s Todestag unter Leitung von Emil Kahn. Die Aufführung der „Missa solemnis“ hatte sich der „Verein für klassische Kirchenmusik“ unter Martin Hahn gesichert, während der Bach-Verein unter Martin Mezger die C dur-Messe zur Aufführung brachte. Sämtliche Beethoven-Quartette spielte im Laufe der Spielzeit das Wendling-Quartett, die Trios das Kleemann-Trio, die Violin-Sonaten H. van der Kegt (Violine) und Paul Schmitz bezw. W. Rehberg (Klavier). Einen Beethoven-Klavierabend veranstaltete auch Wilhelm Kempff. Daß auch in allen sonstigen Veranstaltungen der Name Beethoven, wenn auch nicht ausschließlich, glänzte, braucht wohl kaum besonders erwähnt zu werden. — In der Osterzeit hörten wir nach alter Sitte vom „Verein für klassische Kirchenmusik“ die Matthäus-Passion; eine Passionsmusik aus nur eigenen Werken vermochte der Leiter des Degerlocher Kirchenchors Herm. Ruck zu bestreiten. Die wertvollen Abendmusiken in der Leonhards- und Markuskirche unter A. Strebel bezw. H. Keller seien an dieser Stelle ebenfalls genannt. Die Stuttgarter Madrigal-Vereinigung unter H. Heinen hat das Verdienst, die Markus-Passion von Kurt Thomas in sehr sorgfältiger Darbietung zur wirkungsvollen Erstaufführung gebracht zu haben. Das Werk des jungen Leipziger Komponisten ließ auch hier stark aufhorchen. Einen Karl Bleyle-Orchesterabend dirigierte Dr. A. Bauckner (München). Die Busch-Leute erbrachten mit Kompositionen von A. Busch den Beweis, daß ihr Führer ein ernster und tüchtiger Komponist ist. Zwei kleinere eigene Klavierstücke hörten wir auch von Herm. Reutter in einem eigenen Klavierabend. Von Klavierabenden einheimischer Künstler seien die vier des Dionysikers Wilhelm Kempff ganz besonders hervorgehoben. W. Rehberg spielte und dirigierte vom Flügel aus in bekannter Sicherheit Klavierkonzerte von Mozart, Haydn und Beethoven. Eugen Steiner betrat erfolgreich den Weg zur Verinnerlichung. *Bb.*

Witten (Ruhr). Ueber den örtlichen Rahmen hinaus gewann hier ein vom Chor für Kirchenmusik und dem Presbyterium der evangelischen Gemeinde veranstaltetes viertägiges *Bach-Fest* Bedeutung. Organist und Chorleiter Erich



K. Joseph Brambach
(Siehe unter Gedenktage S. 414)

Näscher gab der Veranstaltung die Konturen der großen deutschen Bach-Feste, indem er Fest-Motette, Orgelkonzert, Kammermusikabend, Festgottesdienst und Kantatenabend zur Tat werden ließ. Aus der großen Reihe der wertvollen Gaben, die dem auf den Bach-Stil vorbildlich eingestellten Chor für Kirchenmusik zugewiesen waren, seien nur erwähnt: „Singet dem Herrn“, „Sie werden aus Saba alle kommen“, „Ich bin ein guter Hirte“, „Gott, der Herr, ist Sonn' und Schild“, sowie Choralsätze, die der evangelische Kirchenchor (August Hahne) zum Leben weckte. Der Orgelkomponist Bach wurde durch Gerard Bunks reife Kunst würdig ins Gedächtnis zurückgerufen. Eine Ueberraschung war die von Georg Schumann nach Fragmenten vollendete und für zwei Flöten, Oboe, Cello und Klavier bearbeitete Hochzeitskantate „Vergnügte Pleißenstadt“ für Sopran und Alt. Die als urschriftliches Manuskript im Besitz des 1917 in Berlin verstorbenen Generalkonsuls Robert von Mendelssohn aufgefundenen beiden Singstimmen wurden von Magdalene *Reitemeier* und Emilie *Stammschulte* (Dortmund) in fließender Führung des anmutig bewegten Dialogs gesungen. Die Instrumentalbegleitung lag bei den Dortmunder Kammermusikern *Oldörp*, *Schneider*, *Güthlein* und *Roser*, sowie Erich Näscher am Klavier in besten Händen. Seltene Genüsse vermittelten die genannten Instrumentalsolisten noch mit der Wiedergabe der G dur-Sonate für zwei Flöten und Continuo und der Suite für Cello allein. Im Festgottesdienst warb Prof. Dr. *Smend* (Münster) dem Thomaskantor neue Freunde, während Universitätsmusikdirektor Dr. Hermann *Stephani* (Marburg) in einem historischen Abriß der Kirchenmusik Bach als Gipfel und Arnold Mendelssohn als den Träger des neugotischen Stils würdigte. *Max Voigt.*

KLEINE MUSIKBERICHTE

Dresden. Der Generalmusikdirektor der Berliner Staatsoper Erich Kleiber dirigierte erstmalig ein Konzert der *„Philharmonie“*. Er wollte als absoluter Musiker gewertet sein und verzichtete deshalb auf die Mitwirkung eines Solisten. Sein Programm: Webers „Freischütz“-Ouvertüre, Mozarts B dur-Sinfonie, Beethovens „Siebente“. Bei Weber verblüffte zunächst die Dehnung der Zeitmaße, wie auch der oder jener Einschnitt, dann aber erkannte man die auf eine dramatische Gestaltung abzielenden Intentionen und Akzente. Sonst wahrt er in straffem Energiewillen eine äußere Beherrschtheit und eine maßvolle Zeichensprache, die in Erstaunen setzt. Und dieses Erstaunen wuchs. Bei Mozart eine Klarheit, die trotz der intellektuellen Einstellung nirgends der Flüssigkeit des ganzen

Stückes Abbruch tat. Mit dem Dithyrambus Beethovens konnte sich Kleiber voll ausleben. Wie er die Philharmoniker in wenigen Proben zu einem von der Erdenschwere befreiten, das Letzte an künstlerischer Leistungsfähigkeit hergebenden Klangkörper herangebildet hatte, das war das Ereignis des Abends. *H. Pl.*

*

Eisleben. Der hiesige Städtische Singverein, an dessen Spitze Musiker wie der Dresdner Kreuzkantor Prof. Otto Richter, wie der Marburger Privatdozent Dr. Herm. Stephani und der Chemnitzer Organist Helmuth John gestanden haben, wählte zu seinem neuen Dirigenten Johannes Reeder, einen Absolventen des Leipziger Konservatoriums. Der junge Künstler (ein Schüler von Martienßen) führte sich mit einem eigenen Klavierabend (Programm u. a. Schuberts Wandererphantasie, Mendelssohns Variationes serieuses, Sonate von J. Vitolin) sehr vorteilhaft ein und wird demnächst als erste Choraufführung Händels „Salomon" in der Bearbeitung von Prof. Karl Straube herausbringen.

*

Halle a. d. S. Die Beethoven-Feiern der Philharmonie brachten in der Hauptsache den Sinfoniker Beethoven zu Ehren. Dr. Georg Göhler (Altenburg) zeigte in drei Konzerten mit der IV., V., VI., VII. und IX. Sinfonie, daß sein inneres Verhältnis zu Beethoven von viel persönlichem Empfinden und ungewöhnlicher Geistesschärfe bestimmt wird. Freilich die Tiefen des ersten Satzes der Neunten bis in das Letzte hinein aufzudecken, wollte ihm nicht so ganz gelingen, und die Fünfte faßte er in dem Bestreben, den gedanklichen Plan des Werkes möglichst markant herauszuarbeiten, zu derb, ja zu robust an. Die Berliner Philharmoniker rechtfertigten ihren alten Ruhm nach jeder Seite hin. Es war z. B. ein Erlebnis, in ihrer Ausführung die sonst so vernachlässigte Pastoral-Sinfonie zu hören. Auch die Altenburger Landeskapelle bewährte sich als gut eingespielter Instrumentalkörper. Der Leipziger Riedel-Verein bestach in der Neunten durch großartige Klangfülle und feine Chordisziplin. Ausgezeichnet löste das Solisten-Quartett Anni Quistorp, Martha Adam, Waldemar Henke und Rudolf Bockelmann seine schwierigen Aufgaben. *Huberman* gab dem Violinkonzert mit leidenschaftlichem Schwung ein interessantes Relief, und der berühmte Beethoven-Spieler *Max Pauer* vermittelte einen anregenden Sonatenabend. *P. Kl.*

*

Heiligenstadt (Eichsfeld). Der hiesige Singverein unter der Leitung von Studienrat Franz Werner brachte noch im vorigen Jahr einen Abend des Kasseler a cappella-Chores unter der Leitung von Robert Laugs, dem die „Schöpfung" von J. Haydn folgte. Im Januar konzertierte die Bläservereinigung des Leipziger Gewandhaus-Orchesters mit Werken von Klughardt, Beethoven und Thuille, und im März schloß sich eine Beethoven-Gedenkfeier an, die außer dem „Elegischen Gesang", dem „Opferlied" und solistischen Gesängen in der Bearbeitung von Felix Mottl die C dur-Messe im Programm enthielt.

*

Ludwigshafen. Ein neues einstündiges Chorwerk des Mannheimer Musikdirektors Karl *Bartosch* wurde bei einem Konzert der Liedertafel Ludwigshafen unter Mitwirkung des Pfalzorchesters und unter Leitung des Komponisten am Rhein sehr beifällig aufgenommen; eine Vertonung des Teutschmannschen „*Bergpsalms*", stellt es eine Vermittlung von Chorballade und sinfonischer Dichtung dar; der warmerfühlte Chorsatz und die geschickte Instrumentation verraten den kundigen Tonsetzer. *r.*

*

Rottenburg. Der Kompositionsabend von Alfons *Schmid* war für den Komponisten ein großer Erfolg. An gemischten Chören hörte man ein Kyrie, das in eigenartiger Formgebung Kirchentonarten und neue dissonante Ausdrucksmittel verwandte zur Wiedergabe eines modernen Empfindungsinhaltes. Ein mittelalterlicher Textvorwurf „Frühlingssonntag", sowie ein duftiges „Mailied" zeigten wirkungsvolle polyphone Satzweise. Die Lieder für Sopran, Cello und Klavier illustrierten in vornehmer Untermalung und lichter Klangfarbigkeit den Stimmungsgehalt. Die Klavierstücke, zumeist Programmmusik aus dem Zyklus „Aus heimlichen Stunden" brachten poetische Schwarzweißzeichnungen in kurzem formalen Aufbau. Die Stuttgarter Konzertsängerin Helene Geray-Scheel, Robert Fügner-Rottenburg (Cello), der Chor der Bezirkslehrerschaft und Rottenburger Kräfte waren die würdigen Ausdeuter mit dem Komponisten.

Weinheim. Der hiesige Kammermusikverein veranstaltete am 7. und 8. Mai eine Beethoven-Feier, bei der das *Rosé-Quartett* drei Quartette, das Frankfurter Opernorchester unter Clemens *Krauß* die VIII. und III. Sinfonie spielten.

BESPRECHUNGEN

Musikalien

Neue Chormusik.

Die Renaissance des alten polyphonen a cappella-Stils, die von der Jugendbewegung ausging und ursprünglich nur die ihr nahestehenden Kreise erfaßte, hat heute schon den romantischen, an Schumann und besonders Brahms geschulten Chorsatz fast völlig in den Hintergrund gedrängt; das ist ein erfreuliches Zeichen für die innere Kraft dieser Bewegung, aber man darf die Gefahr nicht übersehen, die darin liegt, daß Verleger und Komponisten sich dieser Ausdrucksweise als einer neuen Konjunktur zuwenden. Noch nie haben wir so viele Neuausgaben alter Chormusik gehabt wie heute; man kann schon von einem Wettbewerb der Verlage sprechen. In diesen tritt neu ein der Heidelberger Verlag Karl Hochstein mit einer Sammlung „*Die Sängerey*", Chorgesänge des 16. Jahrhunderts, herausgegeben von Dr. Walter Leib; Heft 1 enthält Heinrich Finck „Von hin'n scheid ich", Heft 2 das „Lob der Martinsgans"; viereckige Noten, keine Taktstriche, an Stelle einzelner Stichnoten zu jeder Stimme eine durchgeführte „Stichstimme" geben dieser begrüßenswerten Neuausgabe ihren eigenen Charakter. — „*Alte Salzburger Meister*" heißt eine Sammlung geistlicher Chormusik (a cappella und mit Begleitung), die der Salzburger Komponist und Domkapellmeister *Josef Meßner* herausgibt (bei Anton Böhm in Augsburg). Heft 1 enthält eine in schönem italienischen Barock erbaute achtstimmige Motette „O sacrum convivium" von Steffano Bernardi (1580—1640), die zur Einweihung des neuen Salzburger Doms 1628 komponiert wurde; Heft 2 eine Motette „Lauda anima mea" für Soli, Chor, Streicher und Orgel von *Antonio Caldara* (1678—1763), der vor seiner Berufung nach Wien kurz in Salzburg tätig war, eine klare, festliche, wenn auch nicht tiefe Musik; Heft 3 bringt vom berühmtesten Vertreter der Salzburger Schule, *Michael Haydn* (1737—1806) eine vierstimmige Motette ohne Begleitung. „Tenebrae factae sunt" (in As dur), die ich über die bekannte, vielgesungene gleichnamige Motette Haydns in Es dur (in der Chorschule Wüllners) stelle und die ich auch Kirchenchören angelegentlich empfehlen möchte; Heft 4 bringt eine Motette für zwei vierstimmige Chöre „Laudate Dominum" von *Pietro Bonamico* (italianisiert aus Peter Gutfreund), eines deutschen Zeitgenossen Bernardis, nicht schwierig und klangschön; die selbstverständliche Weltherrschaft der Italiener damals wird einem dabei sehr anschaulich. — Von neuen Kompositionen, die an den Stil des 16. Jahrhunderts anzuknüpfen suchen, nenne ich den in Reutlingen wirkenden Schreker-Schüler *Hugo Herrmann* mit einer Chorliedsuite für achtstimmigen Männerchor (den Ausdruck „Doppelmännerchor", den der Komponist gebraucht, halte ich nicht gerade für glücklich) nach alten deutschen Texten (Verlag Hochstein, Heidelberg); bewundernswert ist die Leichtigkeit und Sicherheit, mit der die außerordentlichen Schwierigkeiten eines solchen Satzes bemeistert werden; freilich können nur die besten Chöre sich an solche Sachen wagen. — Der an dieser Stelle schon mehrfach mit Anerkennung genannte Volksvereinsverlag in München-Gladbach bringt in seiner Sammlung „Musica orans" als Heft 1 eine sechsstimmige Motette „Veni creator Spiritus" von Heinrich Lemacher, als Heft 2 drei geistliche Gesänge nach Angelus Silesius für Alt, Bratsche und Orgel (auch mit Klavier ausführbar) von Adolf Pfenner. — Eine Abendkantate „Der Weg zu Gott" von R. von *Gorrisen* für Sopran, Chor, Geige und Orgel (Verlag W. Ehrler, Leipzig) spricht eine leidenschaftlich bewegte Sprache, — mehr ein Suchen als ein Finden. *Hermann Keller.*

*

Artur Pichler Fünf Improvisationen, Op. 13; *Georg Emmerz:* Vier Festpräludien Op. 10. Beides im Verlag A. Böhm, Augsburg.

Beide Hefte schätzt man wohl richtig ein, wenn man in ihnen Gebrauchsmusik für den katholischen Gottesdienst sieht; beiden ist eine gewisse Ueberschwenglichkeit des Ausdrucks eigen, die beweist, wie sehr man bemüht ist, die Kluft

zwischen ausdruckserfüllter „freier" Musik und formalhaft gewordener Gebrauchsmusik, die im 19. Jahrhundert eingerissen war, wieder verschwinden zu lassen. *H. K.*

*

Heilige Tonkunst, Bd. I: *Altniederländische Motetten* für a cappella-Chor; Bd. II: *W. A. Mozart: Geistliche Arien* für hohe Stimme. Beides im Oratoriumsverlag, Köln-München-Wien.

Die beiden ersten Bände der Sammlung „Heilige Tonkunst" sind Veröffentlichungen des Verbandes der Vereine kathol. Akademiker zur Pflege der katholischen Weltanschauung und ihr Herausgeber ist Walter Braunfels. Das äußere Gewand dieser neuen Erscheinungen ist ein sehr geschmackvolles, der Notendruck ein scharfer und klarer. Im ersten Band sind die Namen *Josquin, Fevin, Gombert, Clemens non papa* und *Lasso* durch sieben eindrucksvolle Stücke vertreten. Ludwig Berberich, der bekannte Münchener Domkapellmeister, versah die Ausgabe mit Vortragszeichen, sowie mit unter die Partitur gelegtem Klavierauszug, zur Unterstützung von mit alter Polyphonie weniger vertrauten Chordirigenten. — Im zweiten Band finden wir 13 Arien von Mozart aus seinen geistlichen Werken entnommen und mit Orgel- bezw. Klavierbegleitung versehen. Der mit häufigen Koloraturen geschmückte, in vielem weltlich erscheinende Stil der Kirchenmusik des österreichischen Rokoko ist uns in mancher Hinsicht etwas fremd, doch deuten die Anzeichen darauf hin, daß hierin in absehbarer Zeit eine Wandlung entsteht. Ein äußeres Hindernis speziell für diese Arien, die viel Schönheiten enthalten, dürfte die häufige hohe gesangstechnische Schwierigkeit bilden. Werden die vielen Läufe und Verzierungen nicht deutlich, rein und absolut mühelos bewältigt und weiter nicht auch in melodischem Geist, sondern als seelenloser Flitter gesungen, so wird das innewohnende religiöse Moment niemals in Erscheinung treten können, sondern der befremdende Eindruck fehl am Orte seiender Virtuosität vorherrschen. Es sei jedoch ausdrücklich erwähnt, daß nicht alle Arien vom Mittel der Koloratur Gebrauch machen. Diejenigen in ihrer schlichten Haltung sind wohl am besten geeignet, auch im häuslichen Kreis das Verständnis für die besondere Schönheit dieser Gesänge anzubahnen. *A. N.*

*

J. Albeniz: España, Op. 165. B. Schott's Söhne, Mainz.

Diese 6 Albumblätter: Präludium, Tango, Malagueña, Serenata, Capricho catalan, Zortzico ($^5/_8$-Takt) geben nur einen entfernten Begriff vom Können und der Bedeutung des Meisters der „Iberia". Es sind Federzeichnungen oder höchstens Aquarelle. Dünner Satz und Fernhaltung aller harmonischen und technischen Schwierigkeiten oder Kühnheiten machen die Stücke zu mittelschwerer Unterhaltungsmusik, die durch spanische Tanzrhythmen und leicht exotische Färbung Reiz gewinnt, aber einen feinen Spieler erfordert, um zu wirken.

*

Bellardi: Deutsche Klaviermusik des Barock. Edition Cotta 909.

Der Verlag gliedert nun seiner bekannten und hier besonders beliebten Klassikerausgabe teils ältere, teils neuere Klaviermusik an und bietet mit dieser Sammlung an hübschen Tanzstücken aus der Zeit Bachs und seiner Vorgänger wertvolles Unterrichts- und Vomblattspielmaterial den Lehrern und Schülern dar. Froberger, Pachelbel, Chr. Ritter, Kuhnau, Fischer, J. Krieger, Richter und Böhm sind mit Proben ihrer Miniaturkunst vertreten und mögen als leichte Vorstudien zu den schwereren und tieferen Suiten und Partiten Bachs dienen. Befingerung und — nach unserer Auffassung unnötige — Pedalisierung, sowie Angabe der Verzierungsausführung erleichtern das Studium.

*

Kahl: Lyrische Klavierstücke der Romantik. Cotta, Edition 910.

Die in dieser Sammlung zusammengestellten lyrischen Stücke von Tomaschek, Worzischek, Cramer, Berger, Taubert, Klengel, Böhner, N. Burgmüller muten uns heute doch recht blaß und harmonisch farblos an; die genannten Tonsetzer sind z. T. Chopins und Schumanns Vorläufer und Zeitgenossen gewesen und durch diese mehr als überholt und ausgelöscht. Höchstens die relative Leichtigkeit der technischen Seite mag die netten Stücke Dilettanten begehrenswert erscheinen lassen oder auch der historische Gesichtspunkt ihnen ein gewisses Interesse vindizieren. Wenn schon Gade, Heller, Henselt und Jensen fast vergessen sind, wie viel mehr diese schwächeren Meister dritten Ranges!

Bücher

W. Golther: Richard Wagners Leben. Verlag Reclam, Leipzig.

Neben oder an Stelle der früher im Reclamschen Verlag erschienenen Biographie von Ludwig Nohl, die veraltet und durch neue Forschungen und Publikationen überholt ist, bringt Reclam nun eine neue von W. Golther in den Handel. G. ist einer der Intimen und Getreuen von Bayreuth, der schon mehrere Bücher über Wagner veröffentlicht hat und in hervorragendem Maße mit dem Helden und dem ganzen Stoff seines Buches vertraut ist. Dieses steht denn auch auf der Höhe der Wagner-Forschung, gibt den Lebensabriß gewissenhaft, übersichtlich, einprägsam und in schriftstellerisch feiner Form, geht liebevoll und ausführlich auf des Meisters dichterische und musikalische Werke ein. Daß G. kraft seiner Einstellung zu Wagner und seinem Kreis nur ein unkritisches und rosig gefärbtes Bild des „Meisters" entwirft, ist begreiflich und tut dem Wert des Buches keinen Eintrag. Dafür enthält er sich auch jeglicher Bitterkeit und der Ausfälle gegen Wagners einstige und heutige Gegner. Der Leser muß aber im Interesse der Richtigstellung des Bildes und zu seiner Ergänzung auch die Aeußerungen der Zeitgenossen und Gegner Wagners lesen. Was die spezifisch musikalische Wertung des Wagnerschen Tonschaffens betrifft, so kann da G. natürlich kaum Originales und Kritisch-Selbständiges beibringen, da er nicht Musikfachmann ist; dagegen hätte er als Germanist über die Quellen der Wagnerschen Operntexte mehr aus dem Schatze seines Wissens beifügen können, so z. B. über die Tannhäuser-, Lohengrin-, Tristan-, Ring- und Parsifal-Sagen, auch über das Meistersingerproblem der „Entsagung H. Sachsens", die bekanntlich unhistorisch ist. Alles in allem freuen wir uns des neuen Werks, zumal da ein ausführliches Sach- und Personenregister — immer ein Zeichen der Tüchtigkeit und Gewissenhaftigkeit eines Autors — es zum Nachschlagen brauchbar macht und der kurze Lebensabriß sich zur Einführung in die genauere Beschäftigung mit Wagner besonders eignet.

*

J. Lerche: Das Wort zum Lied. Verlag Bote & Bock, Berlin.

2000 der beliebtesten Texte zu Konzertliedern und Operngesängen enthält diese fleißig zusammengestellte Sammlung, die bei Liederabenden, beim Rundfunkhören gute Dienste tut. Daß sie schon in 3. Auflage erscheint, beweist ihre Brauchbarkeit und Unentbehrlichkeit. Auch Sänger, Tonsetzer, Bearbeiter und Liedersammler werden das Buch oft befragen. Die Texte sind leicht zu finden, da sie nach der alphabetischen Folge der Tonsetzernamen geordnet sind und auch noch ein Register das Nachschlagen erleichtert. Das Buch ist zugleich eine Anthologie deutscher Lyrik (allerdings ungleichen Werts) und von Interesse als historisches Dokument des Geschmacks des deutschen Volkes und statistische Zusammenstellung der zurzeit beliebten und in der Gegenwart „lebenden", die Programme beherrschenden Lieder und ihrer Komponisten. Auch die Verleger der Lieder sind kurz angegeben.

Chr. Kn.

*

Dr. Hans F. K. Günther: Rasse und Stil. Gedanken über ihre Beziehungen im Leben und in der Geistesgeschichte der europäischen Völker, insbesondere des deutschen Volkes. J. F. Lehmanns Verlag, München.

Es gibt heute Menschen, die mit der Rasse alles erklären wollen. Aber meist handelt es sich dabei um ganz bestimmte, gewöhnlich sogar vorher unbesehen hingenommene Meinungen und Urteile, die vielleicht auf gewisse soziale Schichten, Berufe, Persönlichkeiten zutreffen. Der Verfasser dieses Buches bleibt vor solcher Einseitigkeit bewahrt, trotz seiner „grundsätzlichen" Einstellung Rassefragen gegenüber, weil er ein guter Kenner sämtlicher Gebiete der Kunst ist. Auf Grund der aus der Geschichte herangezogenen Beispiele ist es wenigstens möglich, Günthers rassenkundliche Bemerkungen einigermaßen selbst nachzuprüfen. Es ist aber doch etwas viel verlangt, wenn Günther die in seinen anderen rassenkundlichen Schriften niedergelegte Terminologie als bekannt voraussetzt. Eine kurze erklärende Einleitung über „dinarisch", „ostisch" usw. dürfte dem Buch nur nützen. Ausgewählte Bilder von der

Gotik bis zum Impressionismus schmücken das auch in der Ausstattung ansprechende Buch.

*

Dr. Illo Peters: Die Grundlagen der Musik. Einführung in ihre mathematisch-physikalischen und physiologisch-psychologischen Bedingungen. Verlag B. G. Teubner, Leipzig.

Viele Musiker werden dieses inhaltsreiche Buch zweifellos begrüßen; denn gerade über mathematisch-physikalische und physiologisch-psychologische Fragen sich rasch zu orientieren, ist nicht leicht, da die Fachliteratur gewöhnlich zu spezialisiert ist, um in kurzer, bündiger Form Auskunft zu geben. Ohne sich mit wissenschaftlichen Streitfragen auseinanderzusetzen, bietet der Verf. gesicherte Ergebnisse der verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen. Wer auf einzelnen Gebieten mehr wissen will, für den ist ein ausführliches Verzeichnis der wichtigsten Literatur angegeben. In letzterem sind allerdings einige Ungenauigkeiten eingeschlichen. In Stuttgart gibt es keine Zeitschrift „Von neuer Musik", sondern eine „Neue Musikzeitung". Adlers Handbuch der Musikgeschichte ist nicht bei Breitkopf & Härtel, sondern in der Frankfurter Verlagsanstalt erschienen. Da das Buch aber im übrigen so viel Wissenswertes und Interessantes gerade auch für den praktischen Musiker enthält, verzeiht man gern solche kleinen Schönheitsfehler. Zur Illustration des Textes sind 32 Figuren eingefügt.

*

Fritz Reiz: Wanderungen durch Beethovens Streichquartette. Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Lesenswerte Bemerkungen eines Mitglieds des Züricher Streichquartetts als erste Einführung für das Anhören von Beethovens-Streichquartetten. *A. K.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Kurt *Weill* hat einen neuen Einakter nach einem Text von Georg Kaiser vollendet, welcher „Photographie und Liebe" betitelt ist. Dieses Werk wird mit Kurt Weills Oper „Protagonist" zusammen, deren Text auch Georg Kaiser geschrieben hat, einen Abend füllen.

— James *Simon* beendete soeben einen Gesang für Bariton mit Orchester „An die Parzen" (Hölderlin).

— Wilhelm *Furtwängler* wird als Nachfolger Weingartners jährlich fünf Konzerte der Wiener Philharmoniker dirigieren.

— Im Auftrage des Reichsverbands Deutscher Automobilhändler komponierte Hermann *Unger* zum Eröffnungsakt der Kölner Ausstellung ein „Festliches Vorspiel" für großes Orchester, welches unter der Leitung des Generalmusikdirektors Prof. Hermann *Abendroth* in der Deutzer Messehalle vorgetragen wurde. Für die „Jahrhundertfeier der Kölner Konzertgesellschaft" schrieb Unger eine Geschichte des Vereins.

— Von dem Hamburger Komponisten Hermann *Erdlen* kamen außer Liedern und Chören im vergangenen Winterhalbjahr zur erfolgreichen Uraufführung: Violinsuite Op. 5, „Idyll" Op. 3 für Soli, Frauenchor, Kammerorchester und Orgel, „Der Gaukler und das Klingelspiel", Pantomime. Der Ausschuß der Nürnberger Sängerwoche hat das Madrigal „Flohhatz" zur Uraufführung angenommen.

— Der Verein für klassischen Chorgesang *Nürnberg* hat zum Nachfolger seines bisherigen verdienstvollen Chormeisters Hans Dorner unter einer großen Anzahl von Bewerbern Anton *Hardörfer* gewählt.

— Igor *Strawinsky* hat eine neue Oper beendet, deren Textbuch auf dem „Oedipus" des Sophokles aufgebaut ist. Die Uraufführung soll in Paris stattfinden.

— Margarete *Bäumer* vom Landestheater Stuttgart wurde ab 1928 an die Städtische Oper *Berlin* für das hochdramatische Fach verpflichtet.

— Das *New Yorker* Sinfonieorchester verpflichtete Clemens *Kraus* (Frankfurt a. M.) als Gastdirigenten für den März 1928.

— Paul *Schmitz* vom Württ. Landestheater in Stuttgart wurde als Nachfolger Karl Böhms an das *Münchener* Nationaltheater verpflichtet.

— Ludwig *Leschetizky*, Erster Kapellmeister der ostpreuß. Landesbühne Königsberg, ist an das Landestheater in *Braunschweig* verpflichtet worden.

— Kapellmeister Paul *Pella* (Dortmund) wurde als musikalischer Oberleiter der Oper an das Stadttheater in *Aachen* verpflichtet.

— José *Eibenschütz*, der Dirigent des Philharmonischen Orchesters in *Oslo*, hat seine Entlassung erhalten. Man will den Grund dieser aufsehenerregenden Maßnahme in dem Vorgehen seines Rivalen Schneevoigt sehen.

— Intendant Marco *Großkopf* vom Leipziger Operettentheater wurde vom Herbst ab als musikalischer Oberleiter an die Krollsche Oper in *Berlin* verpflichtet.

— Beim Wettbewerb um den von der Pianofortefabrik Carl Bechstein für Pianisten aus der Schule des Prof. Mayer-Mahr gestifteten Bechstein-Flügel hat die aus den Herren Generalmusikdirektor Leo Blech, Prof. Robert Kahn und Prof. Fréderic Lamond bestehende Jury den Preis der erst sechzehnjährigen Felicitas *Reich* zuerkannt.

— Der Generalintendant des Reußischen Theaters in Gera, *Iltz*, beabsichtigt Gera zu verlassen, um einem Rufe nach *Düsseldorf* zu folgen.

— „Hanneles Himmelfahrt", die neue Oper von Paul *Graener*, Text nach Gerhart Hauptmann, gelangt im Herbst im Staatstheater in *München* zur Erstaufführung.

— Das Triestiner Quartett hat in Fiume das Streichquartett Op. 13 des jungen Fiumaner Tondichters F. X. *Pauer* zur erfolgreichen Uraufführung gebracht. Das Werk wird in der nächsten Saison in mehreren anderen Städten des In- und Auslandes aufgeführt werden.

GEDENKTAGE

— Am 11. Juni 1827 wurde in Tübingen Gustav Adolf *Pressel*, dessen Name vor allem als Komponist des Liedes „An der Weser" weiteste Verbreitung gefunden hat, geboren. Ursprünglich Theologe, studierte er in seiner Heimatstadt zuerst bei Silcher, später in Wien bei Sechter Musik. Seine Opern „Die St. Johannisnacht" und „Der Schneider von Ulm" wurden am Stuttgarter Hoftheater aufgeführt. Besonderes Verdienst erwarb er sich als geschätzter Komponist zahlreicher Lieder. Pr. starb am 30. Juli 1890 in Berlin (s. den Aufsatz über Pressel in der N. M.-Z., Jahrg. 1911, Heft 20).

— Arthur *Blaß*, der älteste der Mannheimer Musikkritiker, feierte neulich seinen 70. Geburtstag.

— Emil *Burgstaller*, der bekannte Männerchor-Komponist, beging am 10. Mai seinen 70. Geburtstag in Pilsen.

— Der bekannte Flötist der Berliner Staatsoper, Prof. Emil *Prill*, wurde 60 Jahre alt. Er ist jetzt 35 Jahre an der Berliner Staatsoper tätig.

— Am 19. Juni ist der 25. Todestag von K. Joseph *Brambach*. In Bonn 1833 geboren, studierte er in Köln und Frankfurt Musik, worauf er wieder nach Bonn, zuerst als Musikdirektor, dann als Privatlehrer zurückkehrte. Von seinen Kompositionen haben besonders seine großen Chorwerke Beachtung gefunden.

— Am 23. Juni 1827 wurde zu Ueckermünde der Organist Adolf *Fischer* geboren. Er war in Berlin, Frankfurt a. O. und Breslau als solcher tätig und starb am 7. Dezember 1893.

— Hermann *Stephani*, Universitätsmusikdirektor und Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Marburg, begeht am 23. Juni seinen 50. Geburtstag. Stephani wurde in weiteren Kreisen zuerst bekannt als Erfinder und Vorkämpfer der Einheitspartitur, einer Partitur-Reform, in der alle Stimmen im Violinschlüssel mit Oktavmarken und in C-Stimmung notiert werden, und die vorwiegend Musikfreunden als Erleichterungsmittel zum Studium der Partituren dienen soll. Schriftstellerisch trat Stephani mit mehreren grundlegenden Werken auf dem Gebiet der modernen Musikpsychologie hervor, so über das Erhabene in der Tonkunst und das Problem der Form (1907), über den Charakter der Tonarten (1923) und über Grundfragen des Musikhörens (1926). Mehrere hundert Aufführungen im In- und Ausland erlebten seine Bearbeitungen des Händelschen Oratoriums „Jephta" und des „Judas Makkabäus"; seine Euryanthe-Bearbeitung wurde an zwölf deutschen Bühnen aufgeführt. Darüber hinaus hat sich Stephani auch kompositorisch betätigt und eine stattliche Anzahl von Werken, meist vokaler Art, geschrieben.

— Prof. Ewald *Strässer*, der bekannte Komponist und seit einigen Jahren geschätzte Lehrer für Theorie und Komposition an der Hochschule für Musik in Stuttgart, wird am 27. Juni 60 Jahre alt. Str., der dem Kölner Konservatorium (Wüllner) seine Ausbildung verdankt, ist mit zahlreichen Orchester- und Kammermusikwerken (darunter 6 Sinfonien) erfolgreich hervorgetreten, die ihn überall als vorzüglichen Musiker und reifen Könner dokumentierten.

TODESNACHRICHTEN

— Leopold *Schmidt*, der unlängst verstorbene Berliner Musikschriftsteller, ist aus der Kapellmeisterlaufbahn hervorgegangen, war also von Hause aus Vollblutmusiker. Dieser Berufsgattung gehören sehr bezeichnenderweise die allerwenigsten Musikkritiker von Namen an. Mit ihm ist eine der wenigen überlebenden klassischen Musikererscheinungen dahingegangen, die in unsere schnellebige Zeit als Hüter altmeisterlicher Schönheitsideale hineinragten. Er ging mit Richard Strauß noch mit, aus innerstem Erlebnis heraus; aber über ihn hinaus wollte er nicht mehr gehen. Daß er dabei viel zu sehr fröhlicher Musikant geblieben ist, um etwa die Operette an sich zu verachten, das hat er schon allein durch sein durchaus weltanschauungsmäßiges Einstehen für Meister Offenbach bewiesen, dessen Werke ihn ja auch zum Schaffen von Offenbach-Operetten (aus unbekannten Partituren) inspiriert haben. Eines dieser Operettchen, das Singspiel „Die glückliche Insel", zu dem ihm noch der allezeit witzige „blutige Oskar", alias Oskar Blumenthal (eine Zeitlang sein kritischer Kollege am Berliner Tageblatt!) ein köstlich überlegenes Libretto geschrieben hatte, wird sicherlich jetzt von den Bühnen gerne wieder aufgeführt werden. Schmidt ist stets ein Freund der ausübenden Musiker gewesen; daraus haben ihm viele seiner „lieben" Kollegen einen Strick drehen und ihn „bestechlich" nennen wollen. Das hat den, übrigens selbst mit einer prächtigen Sangeskünstlerin glücklichst verheirateten aufrechten Künstlermenschen zwar einsam, aber nicht im mindesten bitter machen können. Wenn er, etwa mit dem Berliner Philharmonischen Orchester Musikgeschichte an praktischen Beispielen in Wort, Ton und mit dem Stab erläutern durfte, dann mochte sich Leopold Schmidt oben auf dem Podium auch bildlich hoch erhaben dünken über jedweden Neid grämlicher Kollegen! Bei allen *guten* musikalischen Europäern wird sein Name unvergessen bleiben.

Dr. *Artur Neißer*.

— Der Opernsänger Rudolf *Haas*, der als Baß-Buffo, Regisseur und Operettenkomiker u. a. in München und vor allem in Leipzig außerordentlich beliebt war, ist hier im Alter von 78 Jahren gestorben.

— In Zürich starb in der Nacht vom 1. zum 2. Juni nach jahrelangem Leiden im Alter von 86 Jahren der bekannte Männerchorkomponist Friedrich *Hegar*. (Wir werden in der nächsten Nummer unserer Zeitschrift noch darauf zurückkommen. Red.)

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Anläßlich des 50. Geburtstages (10. Mai) von Roderich von *Mojsisovics* wurde von dessen Schülern im Saale des Konservatoriums des Steiermärkischen Musikvereins in *Graz* eine Feier veranstaltet, bei welcher eine von Wilhelm *Gösser* geschaffene und von den Schülern gestiftete Büste des Komponisten enthüllt wurde.

— Die Vorlage des Rats der Stadt *Leipzig*, in der zur Beseitigung der bestehenden großen Mängel ein Umbau des Leipziger Neuen Theaters beantragt wurde, ist von den Stadtverordneten abgelehnt worden. Der Voranschlag der Stadt betrug 4,8 Millionen Mark, der des begutachtenden Architekten Kauffmann 4 Millionen Mark. Der Rat soll eine neue Vorlage vorbereiten, die nur die dringendsten Aenderungen umfaßt.

— An der Frankfurter Ausstellung „Musik im Leben der Völker" wird nunmehr auch Ungarn teilnehmen und mit einem eigenen Raum vertreten sein, außerdem durch verschiedene kostbare Manuskripte, Dokumente usw. in der allgemeinen musikhistorischen Abteilung. Man wird u. a. in Frankfurt mehrere Instrumente aus ungarischem Besitze finden, die Beethoven und Liszt gespielt haben, des ferneren Originale der wichtigsten Werke von Liszt und eine Anzahl hochinteressanter Erinnerungen an den Meister, außerdem wird auf andere ungarische Künstler und Komponisten hingewiesen werden. — Am „Sommer der Musik" werden die *Budapester* Philharmoniker voraussichtlich mit zwei Konzerten unter Dr. Ernst von *Dohnanyi* teilnehmen.

— Auf der Internationalen Musik-Ausstellung in Genf erhielten die „Grotrian-Steinweg"-Klaviere den „großen Preis".

— Die Geigerin Melanie *Michaelis* wird auf Schloß Kleßheim (Salzburg), wo die Schule Elizab. Duncan ihren Sitz hat, im Sommer einen Violinlehrkurs abhalten.

— 12. Münchener stimmpädagogischer Ferienkurs vom 18.—20. Juli 1927: Atem-, Sprech- und Singtechnik, Vortrag, Sprach- und Stimmstörungen, Schulgesangmethodik und -Praxis mit Schülervorführungen. Prospekte durch den Kursleiter: Studienrat Anton *Schiegg*, München, Balanstr. 14. — Derselbe leitete auf Einladung des kantonalen Cäcilienvereins Luzern in der Osterwoche in Luzern einen Stimmbildungskurs, an dem sich 220 Damen und Herren aus 10 Kantonen beteiligten.

— Im Rahmen der *Jenaer Ferienkurse* findet in der Zeit vom 10.—16. August 1927 ein praktischer Einführungslehrgang in das Tonwort von *Eitz* und seine Verwendung im Schulmusikunterricht statt und außerdem ein zweiter Kursus, welcher der Vertiefung und besonders der Aussprache über Unterrichtserfahrungen dienen soll. Die Leitung hat Dr. *Bennedik*, Dozent an der Pädagogischen Akademie in Kiel. Auskünfte erteilt das Sekretariat der Ferienkurse, Jena, Carl Zeiß-Platz 3.

— Von den Gitarrenwerken des spanischen Komponisten F. *Sor* erscheint eine kritische Ausgabe auf Subskription. Interessenten erhalten kostenlos das diesbezügliche Auskunftsblatt W. 1 vom Verlag V. Lichtenauer, München.

* * *

Als **Kunstbeilage** für das 3. Vierteljahr überreichen wir unseren Lesern ein Bildnis von Johannes Brahms nach dem Gemälde von K. Egersdörfer.

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Inland.

Allgemeine Musikzeitung, 54. Jahrg., 20 und 21 (Berlin). — „Suite und Sonate" von Richard *Greß*. — „Der musikalische Boden des Sauerlandes" von Martin *Friedland*. — „Hagens Entwicklung zur Musikstadt" von J. *Butz*. — „Die Hagener Oper" von Heinz *Schüngeler*. — | „Beethoven und das kurkölnische Geistesleben" von Jos. *Schmidt*. — „Die Wandlungen in der musikalischen Beurteilung Beethovens" von Ernst *Bücken*. — „Das heutige Bonn als Musikstadt" von Paul *Hauschke*. — „Das neue Beethoven-Archiv in Bonn" von Jos. *Schmidt*.

Das Orchester, 4. Jahrg., 10 (Berlin). — „Zur Geschichte der Trompete" (Schluß) von P. *Martell*. — „Mozarts Figaro" von W. *Schilling*.

Deutsche Sängerbundeszeitung, 19. Jahrg., 20 und 21 (Berlin). — „Unser Bundesabzeichen" von Georg *Döring*. — „Musik in Sachsen" von W. *Heimann*. — „Gesangswettstreite— Wertungssingen" von H. *Spaemann*. — | „Aus den Anfängen der rheinischen Männergesangvereine" von Paul *Kaufmann*. — „Bonner Beethoven-Erinnerungen" von Wilh. *Röntz*.

Deutsche Tonkünstlerzeitung, 25. Jahrg., 450 (Berlin). — „Musikleben und öffentliche Mittel" von Herm. W. von *Waltershausen*. — „Das Recht des Pseudonyms" von L. *Oppenheimer*.

Die Musikantengilde, 5. Jahrg., 3 (Wolfenbüttel). — „Leop. Mozarts Notenbuch für Wolfgang" von Fritz *Jensch*. — Anmerkungen zur Bearbeitung und Wiedergabe alter Musik" von Herm. *Erpf*.

Hellweg, 7. Jahrg., 9 (Essen). — „Magnus Zeller" von Hans *Bornmann*. — „Sprechchor-Dämmerung" von Gustav *Grund*. — „Das durchstochene Herz" von Jakob *Kneip*. — „Schaffende Musiker des Wuppertales" von Paul *Greef*.

Melos, 6. Jahrg., 5 (Berlin). — „Verhältnis zur Vergangenheit" von Erich *Katz*. — „Archaismus im gegenwärtigen Schaffen" von Hans *Mersmann*. — „Ueber die Darstellung alter Musik" von Curt *Sachs*. — „Geltung von Naturgesetzen in der Musik" von Erwin *Felber*. — „Das Genie im Strom des Kulturgeschehens" von Hans *Költzsch*. — „Max Reger" von Hans *David*.

Musica divina, 15. Jahrg., 3 (Wien). — „Ueber Agnus Dei — Tropen" von Peter *Wagner*. — „Der stile antico in der katholischen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts" von Karl *Fellener*. — „Die pastorale Bedeutung der Kirchenmusik" von A. *Weissenböck*. — „Zeitgenössische Kirchenmusik im Lichte der Theorie und Praxis" von Franz *Moissl*.

Musikpädagogische Zeitschrift, 17. Jahrg., 4—5 (Wien). — „Die Gesangskastraten" von Stefan *Pollmann*. — „Zur Krise der Pianistik" von Leonh. *Deutsch*.

Signale für die musikalische Welt, 85. Jahrg., 18—20 (Berlin). — „Tenor oder Bariton?" von M. *Marfi*. — „Phonographische Systeme und Probleme" von Hans *Pasche*.

Ausland.

La Revue Musicale, 8. Jahrg., 7 (Paris). — „Arthur Bliss" von H. E. *Wortham*. — „Rhythmen von gestern und morgen" von *Jaques Dalcroze*. — „Briefwechsel des Kardinal Des Touches mit dem Prinzen Anton I. von Monaco". — „Eine Methode zur Entwicklung des Auges des Musikers" von A. *Jeanneret*. — „Die Erregung in der Musik" von N. *Obouhow*.

Le Menestrel, 89. Jahrg., 19 und 20 (Paris). — „Das Theater in Berlin: die Revue" von Jean *Roger*. — „Beethoven und wir" von Paul *Landormy*.

Bezugsbedingungen

Vierteljährlich 6 Hefte mit Musik- u. Kunstbeilagen RM. 4.—. Einzelheft RM. —.80. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und die Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag einschl. Versandgebühr im Inland RM. 4.50, nach dem Ausland RM. 5.—. Postscheck-Rechnung Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart Nr. 2417.

*

Anzeigen-Preise

Die viergespaltene Nonpareille-Zeile RM. —.50. 1/1 Seite RM. 170.—, 1/2 Seite RM. 90.—, 1/4 Seite RM. 47.50, 1/8 Seite RM. 25.—, 1/16 Seite RM. 14.—. Bei Wiederholungen Rabatt. Anzeigen-Annahme durch den Verlag

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

48. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1927 Heft 19

Die Sonatenform Beethovens, sein Kompositionsprinzip

EIN TESTAMENT, dargestellt[1] an der *V. Sinfonie* von WALTER ENGELSMANN

Formeinheit und Einsätzigkeit.

Aus Beethovens häufigen „Attacca"-Verbindungen dürfen wir schließen, daß sein Wunsch darauf gerichtet gewesen sein muß, über die äußere Vereinigung hinaus eine innere Einheit des musikalischen Geschehens verschiedener Sätze zu verdeutlichen. Sein so gerichtetes Bestreben blieb lange ohne Widerhall und wurde erst von Wagner als willkommenes Erbe gepflegt. Aber auch dessen fließender Tonstrom vermochte nicht, Schaffende von der Schablonhaftigkeit hergebrachter Satzeinteilung zu überzeugen. Als Vertreter der einsätzigen Sonatenform ging ich bei Aufbau-Erklärungen davon aus, daß Musik, wenn sie klingend in Erscheinung tritt, den Naturgesetzen verpflichtet, d. h. denen des Lebens und allen Weltgeschehens unterworfen sei. Themen und Motive erklären sich dadurch als mit Eigenleben begabte Individuen und stellen den Anspruch, selbsthandelnd zu leben, d. h. sich — in der Hand des Komponisten — selbst zu gestalten und zu vollenden nach Gesetzen, die in ihnen a priori begründet liegen und nicht nach solchen, die der Mensch mit Eigenwünschen und Sondergefühlen mehr oder minder temperamentvoll in sie hineinträgt. — Die Gewohnheit, gefühlsmäßiges Kleinerleben in einer Folge von Sätzen aneinander zu reihen, müßte daher in dem Augenblicke aufhören, in dem wir Musik als nicht *uns* dienend, sondern wir uns mit allem Bestehenden als *ihr* dienend, durch sie bestehend erkennen.

Untersuchungen haben gezeigt, daß Beethoven einen solchen Anspruch als zu Recht bestehend erkannte. Das Ergebnis konnte in dem „GESETZ" zusammengefaßt werden: „*Jede Sonate* (Sinfonie, Quartett, Trio etc.) *Beethovens ist in allen ihren Sätzen, Teilen und Themen aus einem einzigen Kopfthema oder Kopfmotiv entwickelt.*" (Siehe Engelsmann „Die Sonatenform Beethovens", das „GESETZ", Musik, Märzheft 1925.) Es konnte gezeigt werden, daß jedes seiner Werke als Ganzes gesehen — also trotz seiner Unterabteilungen quasi einsätzig — *eine logisch durch alle Sätze sich fortentwickelnde Wachstumsidee enthält,* welche kompositionstechnisch durch fortwährende *zielgerichtete Variation desselben Grundgedankens* verwirklicht wird.

Daraus ergaben sich für Beethoven als logische Folge Veränderungen der Sonatenform zur „Quasi una Fantasia" (Op. 27), zur Zweiteilung (Op. 111), zur Variationssonate (Op. 110) (s. Probleme, N. M.-Z., Febr. 1925), zur Fuge mit präludierenden Eingangssätzen (Op. 106), zum Lied mit vorbereitenden Variationen (Op. 59 u. a.) und schließlich zur Einsätzigkeit (Op. 131).

Das Bestreben, mit einem Hauptthema auszukommen, läßt sich bei Vorgängern andeutungsweise zeigen. In Sonaten Haydns wirkt die überkommene Gewohnheit nach, Suitenköpfe aus dem 1. Satzkopf zu variieren (etwa seit Peurl). Bei Mozart finden sich Zitate (z. B. Klaviersonate a moll, Kopfthema im 2. Satz in Dur). Bei Nachfolgern ist es erkennbar bei Schubert, am sichersten in Werken Wagners (gesteigert in den Folgerungen, z. B. Entwicklung des Rheinmotivs durch einen ganzen Akt zum Thema in Walhall —).

Wie sehr das Musikerfassen und der Formsinn des intuitiven Hörers auf solche höhere Satzeinheit mehrsätziger Werke schon lange gerichtet war, beweist die allgemeine Vorliebe für solche Sonaten, in denen ein möglichst einfaches und sinnfälliges Wachstums- und Gestaltungsprinzip sofort ausfühlbar plastisch zum Ausdruck kommt (Mondscheinsonate, Appassionata u. a.). Vor allen anderen Werken aber ist die V. Sinfonie — als das volkstümlichste — imstande, dem hingegebenen Hörer eine ahnungsvolle Erkenntnis zu vermitteln von Beethovens Kraft und Kunst, nicht etwa sich, sondern sein Kopfmotiv und dadurch außer sich selbst uns alle und zugleich alles Bestehende durch „Entwicklung ans Ziel" (vulgo durch „Kampf zum Sieg") zu führen.

Wer die Sinfonie nicht 4teilig sondern einheitlich erlebt, muß sich mit dem Komponisten im Kopfmotiv enthalten fühlen, wenn es den 1. Satz in wuchtigem, engen und weiten Fall durchstürmt (darum den Hörer erschüttert), wenn es im 2. Satz aus seiner Fallverklammerung gelöst in beglückender Linie schwebt

[1] Der Urheber des „Gesetzes" gibt hier einen ersten Hinweis, wie die Sonatenformen Beethovens seinem Schaffensgesetz zufolge aufgefaßt, ausgeführt und gehört werden müßten.

(den Hörer mitbeglückend) und im 3. Satz zum Kreiselschwung geballt vom Kopfrhythmus so lange gelockert wird (der Hörer mit), bis die Fanfaren des 4. Satzes wie Sonnenflammen herausfahren, die erste, als sieghafte Variante, das Andante verjubelnd (den Hörer mit), die letzte in alles vereinigender Dur-Umkehrung — als Idee der Ueberwindung — alles mit sich emporreißend (den Hörer mit, im berauschenden Gefühl des Fliegens).

Es wäre verwunderlich, wenn diese angedeuteten Zusammenhänge vom unverdorbenen Hörer nicht auch *musikalisch* wenigstens gefühlsmäßig aufgefangen worden wären. Darauf allein aber muß es uns ankommen, die Sinfonie — wie alle reinen Musikwerke — musikalisch zu erleben. Hinweg mit den romantischen Schwärmereien der Vielen und Allzuvielen, die mit Bildanhäufungen das musikalische Geschehen des Werkes ins Leben *herab*zudeuten versuchen! Im Gegenteil, die Wirkung des Werkes ist auf jeden elementar, d. h. außer- und übermenschlich. Jedem rechten Musikanten aber wird echte Musik durch programmatisierende Unterlagen verleidet.

Deutungsversuche.

Relativ das Beste, was über die Sinfonie geschrieben wurde, stammt aus dem Herzen eines Dichters, nämlich von E. T. A. Hoffmann. Nach gut gesehener, folgerichtiger Analyse synthetisiert er gefühlsmäßig: „Außer der inneren Einrichtung der Instrumentation ist es vorzüglich die innige Verwandtschaft der einzelnen Themas untereinander, welche jene Einheit erzeugt, die des Zuhörers Gemüt in einer Stimmung festhält.“ Diese recht klare Feststellung, von vielen inhaltlich aufgegriffen und dem Sinne nach wiederholt, steht aber auch bei Hoffmann als Festland in einem Gefühlsmeer „sehnsüchtiger“, zerschäumender Romantik. Immerhin, eine Wiedergabe des Werkes, die sich an Hoffmanns Einführung hält, wird eine schwunghafte, in hohem Grade *einheitliche* Wirkung zielgerichteter Art hervorbringen können.

Betrachten wir dagegen die Schlagworte: „Kampf, Hoffnung, Verzweiflung, Sieg“, eines der meistgelesenen Illustratoren, so mögen diese für manchen Hörer ganz brauchbare Hilfen sein. Wahrscheinlich müßte aber ein Dirigent, der diese vier epitheta ornantia illustrieren wollte, große Gefahr laufen, eine Karikatur der Beethovenschen Idee vorzuführen. Man könnte darüber lächeln, wenn nicht solche und ähnliche Wortbazillen imstande gewesen wären, ganze Kulturperioden zu beeinflussen. Jede illustrative Gebärde muß versagen. — Musik ist außer uns, ist kosmisches Ereignis. Als klingende Welle durchschwingt sie das All. Wenn sie im Auf und Ab des Werdens und Vergehens die Weltenseele klingend in sich birgt, so schwingt in ihr auch jedes Herz so reich, wie stark es je für sich das Maß des Weltgeschehens in sich spiegelt. — Der Spieler und Hörer darf *nichts* hineinlegen, er muß *alles* herausholen.

Das Evolutionsprinzip.

„Die Sonne tönt nach alter Weise
in Brudersphären Wettgesang“.

Musik ist da — an sich — auch ohne unser Zutun. Sie zu gestalten, ist die Kunst des Schöpfers.

Das Thema *ist*. *Es* lebt. *Es* handelt. *Es* erlebt. *Es* wandelt sich. *Es* sinkt. *Es* steigt. *Es* fällt. *Es* aufersteht. Und *es* verklärt sich. Dies und vieles andere ist möglich.

Dem Thema-Samenkorn (Motiv) entwächst der Baum (das Werk). Das Thema schleudert aus sich die Trabanten (Nebenthemen).

Wie geschieht ein solches Wachstum? — *Bei Beethoven geschieht es im Sinne des kosmischen Entwicklungsgesetzes, d. h. ohne Zutat, nur durch Entwicklung a u s s i c h s e l b s t. Der große Baumeister hat, wie immer, sein ganzes Werk aus einem einzigen Kopfthema entwickelt und dieses selbst aus e i n e m Kopfmotiv.* — Aus schwebender Freiheit wird dessen klingende Substanz ins Dasein gerissen, durch Verklammerung zweier Terzfälle entsteht es, und diese Fessel ist zugleich sein Schicksal. Gefangen in das Leben, wie alles Bestehende durch Wellenverdichtung (Takt 1—6) ist sein einziges Bestreben, sich daraus lösend zu erlösen, in seinen Ur-Rhythmus zurückzuschwingen. So will es die Natur, so will es die Idee (die Weisheit aller Religionen) und so geschieht es (Schlußtakte der Sinfonie). Beethoven ist die Kraft und *Freude* ist sein Ziel — so führt er sein Motiv zur Herrlichkeit.

Die Werkstatt.

„Beethoven ist die schöpferische Kraft
der Natur selbst“ (Romain Rolland).

In ihr wollen wir die Entwicklung des Themas verfolgen bis zu seinem Ende — rein musikalisch, handwerksmäßig. Wir wollen den Samen aufgehen und wachsen sehen bis zu seiner Erfüllung im Baum. Wir wollen dem Leben folgen aus der Urzelle bis zur Vollendung.

Die Thema-*Bildung* müssen wir sehr aufmerksam verfolgen. Man muß das Thema sehr genau kennen! — dann ergibt sich alles andere von selbst.

Seiten-, Taktzahlen nach Peters Orchesterpartitur ( ) und nach Eulenburgs kleiner Partiturausgabe [ ].

𝄽 ♩ ♩ ♩ | ♩ = ♩♩♩ (3) | ♩ = ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ = ♩ ♩
♩ ♩ | ♩ = ♩. ♪ | ♩ = ♩ | ♩ = R = Rhythmus.

Daß dieser Rhythmus in Vielgestalt, nämlich in Ganzen, Halben, 4teln, 8teln, 16teln, 32teln, punktiert und in Triolen, das ganze Werk durchzieht, durch Verkürzung Stauungen hervorruft, durch Häufung kolossale Steigerungen bewirkt (NB. in allen vier Sätzen), ist eine jedem Hörer bekannte Tatsache.

Darein gebettet (alle Beispiele stehen im Violinschlüssel):



Die Terzfälle g|es und f|d = *T* = Terz.

Die Sekundverbindung der Terzfälle es—f = *K* = Koppelung. Das *Motiv* besteht also aus:

T in R + T in R verklammert durch K

(es enthält außerdem die Höhenunterschiede g—f = K und es—d = K, die äußere Grenze ist g—d = Q = Quarte = Quinte.)

Stoß allein „♩ ♩ ♩" verpufft. Hemmung „| ♩ 𝄐" macht ihn glühen. Aus Stoß *und* Hemmung ward der erste Blitz!

„Es werde" — selbst Motiv. „Motiv" — selbst Schicksal. — Dieses ist sein Sinn. —

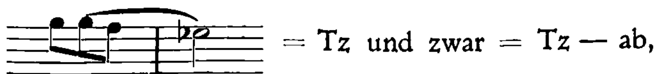
Aus dem Doppelmotiv (Zellteilung) muß ein Thema wachsen. Schon dies geschieht aus seinen innewohnenden Kräften heraus (biogenetisches Grundgesetz) durch weitere Teilung.

Es entwickelt sich: (2, 6—13) [1, 6 etc.]

T in R + K in R + T in R } verbunden durch K
und T (Q) in R + K in R + T in R } nämlich einen Ton höher.

Darunter wächst ein Baß (Fagotti + V.Celli) aus lauter K bestehend. Wie sieht der aus! (nehmen wir probeweise das Geigen-ggg mit) (2, 6—21) [1, 6 etc.] Baß = (g) c h c | h c || as g (man betone einmal volltaktig, also das g, was entsteht dann?!) NB. Dies ist das *erste*, was sich *ent*wickelt!

Unterdessen hat sich im 14. Takt in den ersten Geigen die Terz T *linear ausgefüllt* (ein kompositionstechnisches Universalmittel). Es ist ein Terz-Zug entstanden:



sofort beantwortet im Gegenspiel von



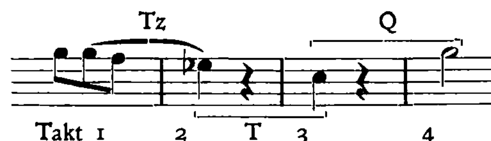
Die Entstehung dieses Terz-Zuges ist von ausschlaggebender Bedeutung für die ganze Sinfonie (2. Satz! 3. Satz! 4. Satz!). Er entsteht durch Verdichtung. Das vorher *teilende* und hinaufhebende K tritt jetzt vermittelnd in den Terz-Fall hinein und wird von ihm aufgeschluckt. Wir haben also gewonnen: Die Koppelung im Terz-Fall eingefangen (K in T) = Tz und den so entstandenen Terz-Zug Tz in R gebettet.

Mit Tz in und über R (tutti), einem weiteren T—ab und einem aus dem gestreckten Doppel-Terz-Fall (NB. wie beginnt der 4. Satz?!) aufgeschleuderten Q (= 2 T) schließt des Themas organisches Wachstum. Alle aufgespeicherten Kräfte sind untereinander Verbindungen eingegangen. Glühend vor Rotation *steht das Thema vor uns.*

Noch einmal; es besteht aus:

Rhythmus, Terzfall, Koppelung, Terzzug, Quintsprung
R + T + K + Tz + Q (= 2 T)

Und das Ende? — wie war es doch? —



Es verwendet *alle* Bestandteile; es ist geradezu die Konzentration des Geschehens!

Ein Ausblick und Fernblick für geübte Augen: T und Tz stehen einander so nahe! Wir können sie getrost vertauschen (man kontrapunktiert gern mit solchen Vertauschungen). Der Kenner der Sinfonie versuche folgendes in unserer eben entwickelten Thema-Coda:

Takt 1: nur R stehen lassen, auf g besser g c g (8. bassa),

Takt 2—3: T zu Tz — ab punktiert ausfüllen (in Dur, —e statt es),

Takt 4: Q stehen lassen.

Was geschieht dann? — Ahnest du den Schöpfer? Welt! —

Das Thema ist nun fertig — man muß es zweimal, dreimal durchgehen, um es ganz zu fassen, hat es doch im Herzen des Meisters jahrelang geruht, bis es so dastand, strotzend vor innerer Kraft, in Weißglut gebannt, durch die Fermate verzaubert und gleißend in gehaltenem g der ersten Geigen.

Bauplan.

Im Samenkorn steckt der ganze Baum.

Das Thema ist im Aufbau ein Sonatensatz im kleinen	seine Idealgestalt ist zugleich der Grundriß der *ganzen* Sinfonie.

1. Motiv = verklammerter Terzfall.	= 1. Satz (I. u. II. Th.)
2. Durchführung (1. Teil) durch *Teilung* in der Schwebe	= 2. Satz (Andante)
3. Durchf. (2. Teil) durch *Verdichtung Kreiselschwung*.	= 3. Satz (Allegro)
4. Reprise und Coda ineinander T + T gestreckter Ab- und Aufstieg . . .	= 4. Satz (Umkehrung)

„Und ihre *v o r geschriebene* Reise“ . . . . . „*v o l l e n d e t* sie mit Donnergang“.

NB! NB! Hat man einen Bauplan, so kann man leicht an allen Sätzen zugleich arbeiten — ! Skizzenbücher! — arbeitet man aber an allen Sätzen zugleich, *so muß* man notwendig einen *Bauplan* haben.

Wer nun verstanden hat, der weiß voraus, daß nur Verbindungen derselben Stoffe aus diesem Urstoff wachsen können. Alles Wachstum, das im Bereich dieser Sonne kreist, muß aus *ihren* Strahlen Leben ziehen.

Und noch einmal: Es werde!, tutti fortissimo (2, 22) [2, 11]

as as as | f 𝄐 = T

Nun gilt's dem ganzen Thema. Der Bann ist los! Der Keim durchbricht die Nacht. Der Sternenlauf hebt an. Das Thema kreist. Und seinem Schoß entringt sich ein gigantisches Geschlecht — — — Aber wir wollen kühl, nur technisch musikalisch denken.

T, K und R spinnen fort. R ist ins Q avanciert (Quarte). Dies wird sofort verwertet, K durch Vorhaltwirkungen zu verstärken. (Die Komponisten schätzen dieses Mittel.) Der Vorhalt wird angesprungen (3, 6—7) [3, 2—3], wie sich das so gehört



(die Vorhalt-Beugung soll KV heißen). Dies geschieht zweimal, dann verkürzt sechsmal, um eine kolossale Spannungsdifferenz zwischen c und h zu gewinnen (3, 17—21) [3, 12—15]. Diese stehen nun vier Takte entfernt und um zwei Oktaven getrennt, jetzt als Akkord-Beugung (Kadenz), die T und Tz in gewaltigem Sturz durchfallen. Welch unerhörte Auswirkung eines einmal eingeführten Vorhalts! Noch ein Fall von h nach c zurück und auf c ein dritter — und ein Schlag — das Ganze, Halt! — — Sehen wir! — — Dies c—h—c? Sollte das Zufall sein? War das nicht der erste Wurzelsproß? Die ersten Fagottbässe! — — Hat die gewaltige Kaskade das Unterste ans Licht gewühlt? — Wenn dies das Ergebnis des angesprungenen Vorhalts wäre? Sehen wir weiter, es müßte sich doch auswirken, soviel ahnen wir schon. Wüchse wohl auch je aus einem Stamm ein Stengel, ohne selbst Blätter zu treiben? — —

Ueber diesen Katarakten schweben Flöten: (3, 11—20) [3, 6—12]



auch das muß wichtig sein (etwa später in Dur?...) Aber das Ganze, Halt! — Ja, warum denn? —

„Das II. Th. tritt auf“. „Es tritt ein „neuer“ Gedanke hinzu“, so schreiben ein Jahrhundert lang alle Ausleger von Lenz bis Schenker, von Nagel bis Bekker. Kein Czerny, kein Kretzschmar, kein Riemann hat gesehen, daß es bei Beethoven kein neues zweites Thema gibt. Keiner hat gesehen — außer Wagner? —, daß das sogenannte II. Th. bei Beethoven eine *Ver-Wendung* des Kopfthemas ist, die Stelle, an der die Entwicklung des Kopfthemas auf ihrer Dominanthöhe die Umkehr sucht, wo die bisher verwandten Mittel umgewertet werden. Z. B. kein Mensch sah das sogenannte II. Th. der Waldstein-Sonate im Kopfmotiv stehen! (Im „Gesetz“ siehe 20 Beispiele.

Heute wundert uns das nicht mehr, hat doch auch 200 Jahre lang niemand gehört oder gesehen — außer Beethoven? —, daß die Fugenthemen Bachs im Präludium in allen ihren Teilen einzeln heranentwickelt werden (siehe Werker, Studien im Bau der Fugen Bachs, Breitkopf).

Aber nochmals, Halt! — Für die V. Sinfonie hat man natürlich entdeckt, daß die ersten vier Takte des sogenannten II. Th. das Kopfmotiv bedeuten und zwar in tieferem Fall, nämlich Quinte statt Terz. (Obgleich es nun nach unserer Auffassung bei Beethoven ein II. Th. im alten Sinne nicht gibt und nicht geben kann, so wollen wir trotzdem weiterhin diese allgemein eingebürgerte Benennung aus praktischen Gründen zur Bezeichnung der Thema-Umkehrstelle beibehalten.)

Man sah also richtig (4, 8) [4,7]:



Was aber ist das Folgende? (Man erspare mir Zitate!) Was sind diese vier wundervollen Takte, die wie eine erste Blüte aus dem Chaos prangen? Welch ein

Wunder halten sie verschlossen? — Wie der Schöpfer es gefunden, entzieht sich jeder menschlichen Berechnung. Wie ist dem Donnernden die Rose als Idee erblüht?! — Was fragen wir?

Es ist die Summe der Entwicklung vom Thema-Ende bis hierher.

1. b b b | es f f f | b umgestellt =

2. darin der Vorhalt KV =

3. darin die letzte Kadenz c—h—c =

4. darin Tz — auf =

5. darin als Gegensatz geheimnisvoll den ersten Baßgehalt umschließend =

Darunter Begleitgebilde, die eben in den Flöten klangen. Das Ganze begonnen *und* beschlossen mit

b b b | es und b b b | es

Es ist falsch, dies Luftgebilde sofort, wie alle Ausleger meinen, in die Erregung des Satzes hineinzuziehen. Es ist richtig, dieser absichtlich durch den weiten Motivfall sf, sf, sf, vorbereiteten Ruhe ein ausschwingendes Aufblühen in schwellender Steigerung und mit ganz langem Atem zu gewähren. Nicht stärker werden, sondern *satter* bis zum Uebermaß (Nikisch). Die beiden Hälften:

b b b | es f | b und b es | d es | c f c b

sind *gleich schwer*! Trotz des p, das wirken die Vorhalte. Das ganze Gebilde muß im Raum schweben.

Im weiteren versteht man ganz von selbst die veränderte Art des mehrmaligen Falles, bis die Exposition mit 3 × R endet.

Der erste Satz kann nun kein neues Material mehr bringen — das wissen wir seit Haydn.

Die Durchführung Beethovens zerpflückt fast immer die Motivteile in Splitter, um sie gegen Ende in raschem Anlauf wieder einzufangen (man denke an f 2, C 53! etc.). Hier wird R verkürzt und gegen T in Vierteln kontrapunktiert (8, 15) [11,2]. Dann wird (9, 8) [12, 2] Q + K (ohne Endnote) so in den Raum geschmettert, daß Echoklänge und akustische Schattenwirkungen — brockengespenstisch — entstehen, eine Erfindung, deren bewundernswerte innere Logik der der thematischen Entwicklung um nichts nachsteht.

In der Reprise sei auf die veränderte Thema-Baßfigur der Fagotte hingewiesen (11, 1) [14, 7]

c c | es c | h

— ein Fingerzeig, daß sie sehr wohl der Angelpunkt für das II. Th. war, das ja schon durch seine Umstellung dazu bestimmt schien, Unteres hinaufzuheben. Das Adagio-Oboen-Solo (11, 13) [15, 2]: Tz—ab + Tz—ab verlängert den eben vorhergegangenen Terzzug der Violine und muß als Vorahnung für folgendes gewertet und vom Spieler logisch ausgewertet werden.

Verstärkte Steigerungen und Verkürzungen (Coda = K in und über Tz + T, Mischphrasierung) führen zum Ende des Satzes. Kurz vor seinem Ende sei das as / g = K der Oboe (19, 10) [29, 7] hervorgehoben, welches Bekker leider — aber für die von ihm gewählte Fabel ganz logisch — als „ersterbenden Seufzer"! brandmarkt. Für uns im Gegenteil: Es ist durch seine auffallende Ueberzähligkeit ein ebenso eindrucksvoller Hinweis ➤ auf den 3. Satz wie das vorhergehende, noch plastischer herausgestellte Adagio-Solo auf den 2. Satz.

Der Satz endet mit R und seiner Verkürzung.

Der 2. Satz: Es tut weh, eine schöne Melodie zu zerlegen. Keiner liebt es. Wir schrecken davor zurück, wie vor dem Entblättern einer Blume. Wir tun es in Scheu und Ehrfurcht wie der Anatom, der Lebendiges zerstören muß, um Leben zu erkennen.

Die R-Verkürzung g | c, g | c etc., mit der fünfmal in der Pauke der Schluß des 1. Satzes bestätigt wurde, ergibt den Auftakt für den ganzen 2. Satz. *Also R verkürzt und punktiert.*

Die Melodie besteht aus (alles im Baßschlüssel):

= T — auf in R

+ = Tz — ab (Oboensolo! 1. Satz)

+ = Q — ab

+ = Tz — auf

+ = Tz — ab (Oboensolo! 1. Satz)

+ = Q — ab



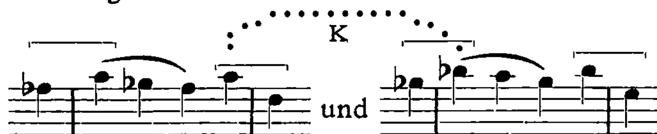
+ weiterer T und Tz in Verkürzung.

+ drei langen Terzfall-Wiederholungen es | c, deren letzte mit zwei KV in zwei T und einem End-R die Melodie beschließt und zwar über einem Original-Achtel-R der Bässe. (Man vergleiche diese Endung der Melodie (20, 11 etc.) [32, 11], welche als Steigerung aus deren erstem Takt herausläuft mit dem Beginn des 4. Satzes Takt 1—3.) Zweimal wird der Schluß verstärkt. So wichtig ist diese Aufwärtswendung! Der Auftakt wird dabei vom punktierten R zum Triolen-R, also dem Original wieder genähert. Und der endliche Schluß ist:

(R) as as as | as = Motiv-R (siehe 3. Satz).

So schließt die lichtgewendete Melodie ihre zielweisende Bahn — und das Ziel?! — Wie schließt die Sinfonie?!!!! (Erkennst du den Schöpfer? Welt! —)

Die beglückende Wirkung des Satzes auf den Hörer liegt, wie im Eingang gesagt, in der *Lösung* der Motiv-Terzfälle und Motiv-Quintfälle *aus ihrer Verklammerung*. Die veränderte Bindung ergibt ein Wiegen:



Wie der Tz—ab (innerhalb der Melodie) weich und lieblich anmutet, so wirkt der (gleich folgende) Tz—auf hochweisend im *ff* heroisch (siehe hierzu 4. Satz Takte 4—6). Das beabsichtigte Pendeln zwischen dem Tz-Fall des sogenannten I. Gedankens und dem Tz-Anstieg des sogenannten II. Gedankens gibt dem Satz seine *weit*ausschwingende Ruhe, welche durch die Variationen (welche bei Beethoven stets aus sich selbst, soll heißen durch Aufblühen des eigenen Melodiemotivmaterials entstehen) zu einer beschwingten wird. Die neu auftretende Variation wird jedesmal durch ein melodisches Gebilde in Vierteln herangeführt (21—22, 6) [34, 4 etc.], welches direkt aus den Echowirkungen des 1. Satzes als Fern-Echo herübergehört wird. Wie dort die Reprise darauf folgt, so folgt auch hier jeder neue Einsatz darauf. Wenn später der Tz: es f / ges (23, 9) [36, 3] wieder auftritt, wird er durch R × R pp in 32teln begleitet, was seine Abstammungsreize erhöht (Atavismus). Das nächste Fern-Echo (24, 8) [37, 9] — tönt es aus verklungenen Zeiten? oder wirft ein neues Werden seine Schatten voraus? — Der Baß!, erregteres R × R — —! Wuchs die Andantemelodie mit ihrem Auftakt direkt aus dem 1. Satz heraus — Ruhe spendend —, so weist dieselbe Melodie im „Piu Mosso" Unruhe stiftend in den 3. Satz hinüber. Auf einem zerlegt springenden R

— (diese *Oktaven*nachschläge zeigen sehr deutlich, wie Beethoven eine einmal gewonnene Figur nicht mehr aufgibt. Sie muß weiterentwickeln, Leben vollenden. In (22, 6) [34, 11] und (24, 15) [38, 6] entstehen sie, d. h. der Kontrabaß schleudert das V-Cello-Es durch vier Oktaven in die Flöte, wo es imitierend fortschwebt. n (25, 8) [39, 6] entwickeln sie kontrapunktierend (Fagott und Klarinette) ganz im stillen. (S. 27) [S. 41] werden sie eingeebnet und im Piu mosso (S. 31) [S. 49] sind sie als solche gar nicht mehr da, sind aufgeschluckt und sind doch das bewegende Element) —

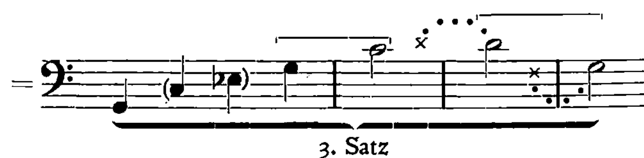
tanzt die doppelt gestellte Terz des Satzmotivs und kleine Tz-Oboen-Vorschläge verkünden flackernd unruhiges Geschehen.

Die letzte auffallende Vorhaltsverstärkung (32, 18) [50, 11] wird im 3. Satz lebendige Figur. Der Satz schließt bestätigend und deutet ein fernes Ende voraus. (Man fülle den Quintfall zum Quintzug! — Wie beginnt der 4. Satz?)

Der 3. Satz: Tanzte im Piu mosso die Terz in kleinem Kreise, so wird jetzt das ganze Kopfmotiv in zweiter Fassung (II. Th.) Quintfälle in Kreiselschwung versetzt. (Der Hörer mit.)



1. Satz II. Th.



3. Satz

Setzen wir an die * Stellen K-Vorschläge (es und fis) (siehe „Oboenseufzer"! am Ende des 1. Satzes), so stehen wir vor einer Variante des Kopfmotivs = K in M (II. Th., Quintschritte). Der Nachsatz ist das Kopfmotiv in erster Fassung (I. Th., Terzschritte), nämlich Tz + Tz verbunden durch K. Da alles auseinander entwickelt ist, so beugt er sich auch der Antwort des II. Th. Das Oboen-Adagio (1. Satz) wirkt poco ritard., R beherrscht den Satz, M tritt heraus, K hat viel zu sagen. Der Satz wirkt wie eine variante Fortsetzung des ersten. (Im selben Verhältnis steht der 4. zum 2.) Das liegt meist so offen zutage, daß Riemann, der gewiß nicht gern einer Spekulation Raum gab, gelegentlich darauf hinweist. Nun behaupten aber alle Wissen- und Nichtwissenschaftler seit Nottebohm, Beethoven hätte dieses Thema des 3. Satzes aus Mozarts g moll-Sinfonie übernommen, weil er es in einem seiner Skizzenbücher besonders aufgeschrieben und die Bemerkung „Mozart" dazu gesetzt habe. *Weil!* Welch ein Beweis! — Dies mit allen Kunstmitteln heranentwickelte Thema, dies sein Kopfmotiv (in

II. Fassung) mit einem lang vorbereiteten Vorhalt verschränkt, das soll Beethoven von Mozart übernommen haben! — Gehen schon alle Ausleger ohne Ausnahmen bei der thematischen Erklärung der Beethoven-Werke von Schritt zu Schritt naturgemäß in die Irre, weil sie seinen Schaffensplan nicht kannten, so tun sie es auch hier. Wäre es nicht absurd zu glauben, der größte Meister der Variationskunst könne um eine Variante seines eigenen Themas verlegen gewesen sein! Nie und nimmer. Ganz im Gegenteil. Auf einer bestimmten Stufe seiner schöpferischen Entwicklungsarbeit gewahrte er eine gewisse Aehnlichkeit mit einem Thema Mozarts, den er vergöttert haben soll. Wenn nun Beethoven Mozarts Fassung aus Ehrfurcht vor dieser geheimnisvollen Konvergenz schöpferischer Gestaltungspläne in sein Buch eingetragen hat, so kann man sich ganz gut vorstellen, wieviel das einer späteren Zeit, die über 100 Jahre nichts von Beethovens Kompositionsprinzipien ahnte, zu denken geben mußte. (Für den 4. Satz dieser Sinfonie wird eine noch viel unhaltbarere Behauptung aufgestellt.)

Das *Trio* besteht zum Gegensatz aus lauter Terz-Zügen und Terz-Schritten in doppelter Bewegung, es verengert also den Quint-Kreiselschwung zur Terzdrehung (halb so groß — doppelt so rasch) und ist, wie oft, eine Quasi-Durchführung. Die Rückkehr zur Quintlockerung bringt eine Ueberraschung, nämlich in den Streichern eine Vorschlagsfigur (43, 25)[66, 25], die im Piu mosso des Andante von der Oboe aufgegriffen war, jetzt aber dem Andante-R-Auftakt ähnlicher sieht, ihn auch tatsächlich bedeutet. Diese Figur ist der Ur-Auftakt zum letzten Satz, der damit anfängt.

Auf einem R, das in ein kontinuierliches Beben übergeht, rollt das Motiv in immer größeren Kreisen mit immer weiter gespannter Zentrifugalkraft, bis die Anziehungsgrenze überschritten wird und nach atemraubendem Crescendo der letzte Satz im wahren Sinne des Wortes aus dem Kreiselschwung so herausgeschleudert wird. (Schluß folgt.)

Musikgeschichtliches vom Bautzener Gymnasium[1]

Von Dr. HERBERT BIEHLE (Charlottenburg)

Seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts vollzieht sich das öffentliche Musikleben hauptsächlich in Theatern und Konzertsälen. Aber noch bis in Beethovens Zeit war die Musikpflege eine Angelegenheit der Fürsten und Aristokraten gewesen. Gehen wir noch weiter in der Musikgeschichte zurück, so erweisen sich Kirche und Schule als wesentlichste Träger des Musiklebens. Dazu kam die Tätigkeit der Stadtmusikanten, die sich zumeist im Freien, auf Türmen und bei öffentlichen Festlichkeiten abspielte. Bei allen kirchlichen und weltlichen Angelegenheiten war der Schulchor das musikalische Rückgrat. Schon die alte Stiftsschule, aus der unser Gymnasium hervorgegangen ist, war in ihrer ursprünglichen Beschaffenheit eine Chorschule, deren Hauptaufgabe in der Besorgung der kirchlichen Gesänge bestand.

Nachdem die Reformation in der Oberlausitz festen Fuß gefaßt hatte, bildeten sich zur Pflege der protestantischen Kirchenmusik Kantoreigesellschaften, womit das musikalische Leben Sachsens einen starken Anstoß zum ersten Aufschwung erhielt. Während noch in dem benachbarten Bischofswerda Altsachsens die von Bürgern gebildeten Kantoreien einen Absenker gefunden hatten, traten in den Sechs-Städten der Lausitz an ihre Stelle vollbesetzte Schülerchöre. Einen neuen bedeutenden Faktor bildete der den Schulchor leitende deutsche evangelische Kantor, in Budissin zuerst 1552 nachweisbar, wo er an der Neuen Ratsschule, dem jetzigen Gymnasium, als Lehrer wirkte. Die Anzahl der wöchentlichen Gesangsstunden betrug hier, wie allgemein in sächsischen Schulen, durchschnittlich vier. Die Bautzener Schulordnung von 1582, die aber wohl schon 1543 galt, zeigte Musik- und Arithmetikunterricht miteinander verbunden. In den beiden oberen Klassen waren je zwei Stunden für Theorie und praktische Anwendung der Regeln des Kunstgesanges vorgesehen. Als Lehrbuch wurde das „Compendium" von Faber, durch kurfürstliche Verordnung empfohlen, eingeführt, das die Grundregeln der Figuralmusik enthielt. Daß man sich die Musik sehr angelegen sein ließ, zeigt die Schulordnung 1635—1641:

„. . . Hierbeneben soll der Herr *Cantor*, was seine *Musica* betrifft, großen vleiss anwenden, damit die Jugent in derselben was tüchtiges und richtiges erlerne, Sintemahl *Musica* ein gross *ornamentum* einer ganzen Stadt ist, und scheinet nicht so gar ungereimt zu sein, was dortt jener schreibet: *Cadente musica, cadit Respublica.* Denn obwohl nicht ohne, das die andern Artes billich sollen den Vorzugk haben, So

[1] Am 1. Juni beging das Bautzener Gymnasium die Feier seines 400jährigen Bestehens. Wir bringen den folgenden Aufsatz aus diesem Anlaß, da er interessante und reizvolle Einblicke in die Musikpflege früherer Zeiten tun läßt, und verweisen auf die „Musikgeschichte von Bautzen" des Verfassers (Bückeburg-Leipzig 1924).

haben doch selbige alle mit einander schlechte *autoritet*, wann die edle *Musica* nicht auch darbey getrieben, undt fleissigk verübet auch gehöret wirdt, So wirdt nun ein *Cantor* fleissige auffsicht haben, das er *publice* und *privatim* der *Music* nicht vergesse, sondern die Jugendt fleissigk in *Theoria* und *Praxi* in Moteten undt Concerten unterrichte, damit er sein Gewissen verwahre, undt E. E. Rath Ihme *consequenter* anderweit allen forderlichen willen zu erweisen veranlasset werde . . ."

In Kantor Petris Stundenplan vom Sommer 1783 ist von „täglichen Uebungen des Singechores" die Rede. Ueber die Art, wie Petri seinen Schülern Choräle einstudierte, erzählt er in seiner bedeutenden „Anleitung zur praktischen Musik" 1782 (II. Aufl., S. 212), von der sich ein Dedikationsexemplar in der Stadtbibliothek befindet:

„Am besten thut man, wenn man es macht, wie ich es hier in Budissin gethan habe, das heißt: wenn man sich die Mühe nimmt, alle an einem Orte gewöhnliche Choräle vierstimmig, mit einem bezifferten Basse dabey, aufzusetzen. Worauf man diese Sammlung von Chorälen jeden Choralisten abschreiben läßt und zwar in Partitur, damit er bey Veränderung seiner Stimme sich kein neues Buch dürfe machen lassen und abschreiben."

Schon Melanchthon hatte als Unterrichtsziel die Erlernung der Singekunst und die musikalische Ausbildung sämtlicher Schüler gefordert. Um dies zu erreichen, waren gesangliche Fähigkeiten unerläßliche Bedingung für die Aufnahme in die Schule und damit in den Schulchor. Dieser Chorus musicus trug auch den Namen Chorus musicus, seine Mitglieder hießen Symphonisten oder Chorales. Ueber ihre Tätigkeit berichtet Grosser in seinen „Lausitzischen Merckwürdigkeiten" (IV, 156):

„Die *Chorales* seyn diejenigen armen Scholaren, so das Chor in denen Kirchen mit Figural-Music versehen, und vor diese ihre Mühe die Freyheit haben, daß sie wöchentlich ein oder auch 2. mal vor oder in den Häusern gutthätiger Inwohner eine geistliche Motette, Arie oder sonst erbauliche Ode absingen, so dann einen freygebigen Beytrag zu ihrer desto bessern Subsistenz erwarten, und was sie auf solche Weise colligiret, bey dem *Cantore* oder auch *Rectore*, vermöge der an einem ieden Orte recipirten Schul-Verfassung deponiren, bis entweder alle Monate, oder wenigstens alle Quatember zu einer Distribution, und einem iden seine Portion nach seinen Meriten ausgesetzt und eingehändigt werden kan.

Nun gibt es in einigen Städten so gutthätige Einwohner, daß sie gleichsam mit einander eifern, und daher nicht leicht ein Hauss zu finden ist, bey dem die *Chorales* vorüber gehen dürfen; wie denn Budissin und Zittau hierinnen zu einem rühmlichen Beyspiele dienen können: in andern Städten aber singen sie nur vor gewissen oder in gewissen Häusern, wie in Görlitz bräuchlich ist."

So wurden also hauptsächlich arme Schüler aufgenommen, für die das Singen zum Erwerb diente. In den Kriegsjahren 1630—1640, da auch der Musikunterricht Einschränkungen erfahren mußte, scheint der Singechor wenig Bedeutendes geleistet zu haben, wie aus einer Eingabe des Konrektors Schaller an den Rat hervorgeht:

„Meine großgünstige Herren sollen nicht gedencken, wen der *Cantor* mit seinen *Adjuvantes* mit und auf den Chor oder auf der gassen singet, das der so vil weniger darbey thut, welcher stillschweiget und zuhöret."

Damals waren durch den großen Brand von 1643 die Noten vernichtet worden, und so stifteten, um den Gesang wieder zu ermöglichen, Leipziger Buchhändler neues Notenmaterial, darunter die Konzerte von Schein, Scheidt und Schütz, so daß der Chor „moderne Musik" aufführen konnte. Zum Abschreiben neuer Noten erhielt der Kantor jährlich 1—2 Taler.

Wiederum waren es die Folgeerscheinungen des Krieges, die auch zur Zeit des trefflichen Kantors Gössel die Existenz des Schulchores bedrohten. Dem „so sehr in Verfall gerathenen Choro Musico sollte hinwiderum aufgeholfen werden," und der Rat hoffte, „daß wenn künfftig schöne Arien und die Lieder in zierlicher Symphonie abgesungen werden, die Einwohner der Stadt ihnen ein mehreres, als bissher geschehen, zufliessen lassen werden". Aber alle Bemühungen um den Chor waren vergebens, teils fehlte es an guten Sängern, teils ließ die Disziplin zu wünschen übrig. So hieß es 1775:

„Nicht drey von denen Choralisten kommen ordentlich in alle Stunden, und behaupten ihren alten Vorzug, nichts zu lernen und Bachanten vorzustellen. Verschiedene stehen ohne Mäntel, und haben durch ihr ungezogenes Betragen und schlechtes Singen die Augen und Ohren der Stadt so aufgebracht, daß sie an vielen Orten nicht mehr singen dürffen. Von den Obern kann mancher nicht einen Choral anfangen. Sie gehen auch ohne alle Noth unter den öffentlichen Lectionen singen."

Da die Anlässe für die Mitwirkung des Chores außer dem Kirchendienst zahlreich waren, wie bei Ratswahlen, Einführungen neuer Rektoren, Lehrer, Bürgermeister, Begrüßungen von Fürstlichkeiten, Feiern jeglicher Art, so muß dadurch oft der Unterricht Unregelmäßigkeiten erlitten haben.

Noch größere musikalische Anforderungen wurden an die Inquiliner gestellt. Dieses Institut war 1574 vom Rat gegründet worden. Das Inquilineum bestand zunächst in freier Wohnung auf der Ratsschule. Aber bald faßte die Bürgerschaft den Entschluß, die Inquiliner auch zu speisen. Nach dem Stadtbrande wurde dies zur Unmöglichkeit, und so bestimmte 1650 Dr. Gregorius Mättig in seinem Testamente die Zinsen einer reichen Stiftung für diese Zwecke. Die Inquiliner hatten, neben dem Chorgesang in der Kirche, „die Vorstädte zu bestellen, wie auch die Hochzeiten, so ohne Brautmessen gehalten". Das eingesammelte Geld diente zu ihrem Unterhalt. Infolge dauernden Rückganges dieser Einnahme war das Inquilineum um 1770 fast verschwunden. Allmählich wurden neue Sänger gewonnen, deren Lebenswandel aber sehr zu Klagen Anlaß gab.

1775 erhielt das Straßensingen neue Bestimmungen:

„Die Inquiliner sollen Sonntags singen: ein Chor in die Steingasse, der andere die Lauengasse und zwar Vorm. ¾11 bis ½12 Uhr. Nachm., nach der Nachm.Predigt der eine den Schulgraben an einem und die Töpfergasse am andern Theile und dabei die übrigen Gassen mitgenommen werden."

Ein drittes Gesangsinstitut, die Kurrende, war 1582 entstanden, wie aus dem *Album Gymnasii* hervorgeht:

„Da sich in Budissin viel arme Leute gefunden, die ihre Kinder den ganzen Tag vor die Thüren betteln geschickt, wodurch die Bürgerschaft sehr beschwert worden, so hat Ein Hochedl. und Hochw. Magistrat solches gänzlich verboten, und eine gewisse Anzahl armer Kinder angenommen, daß die in die Schule gehen, in der Kirche bei dem Wochengottesdienste und bei den Leichen singen und mit Abwechslung auf den Gassen täglich mit einander Almosen mit einem Gesange sammeln sollten, und was sie an Geld bekämen, daß es ihnen ordentlich ausgetheilet würde."

Von Haus zu Haus sangen die Kurrendaner, an den Jahrmärkten gingen sie Montags nachmittags von einer Bude zur andern. Nachdem die Kurrende 1761 eingegangen war, übernahmen die Waisenknaben das Singen.

Neben der Pflege der Vokalmusik hat man erfreulicherweise dabei die Instrumentalmusik nicht vernachlässigt. Diese wurde im 18. Jahrhundert in den Lateinschulen mit Eifer betrieben, und auch in Bautzen dürfen wir von einer Art Schülerorchester sprechen. 1763 konnte Kantor Gössel an den Rat melden,

„er habe bey der Singstunde allemahl Instrumental Music gehabt, hiervon könnten noch gegenwärtige Instrumentales, die er von unten herauf gezogen, zeugen, werde es auch künftig, so lange seine Kräfte gestatteten, also halten. Es gehöre zwar letztere nicht für die *Cantores* und würden sich wenige damit einlassen, sondern die Kunstpfeiffer. Wann er aber in seiner Jugend *indolem instrumentorum*, die hauptsächlich zur *Composition* gehöre, zu erlernen sich bemühet, auch die mehreste selbst *tractiret*, so wolle er seine *Choralisten* noch fernerhin, wenn sie anders das behörige Geschicke hätten, *gratis instruiren*, um sie bey starken *Musiqven* in der Kirche gebrauchen zu können."

Später scheint die Mitwirkung der Schüler im Orchester vermindert worden zu sein, da die Zahl der Stadtmusiker wuchs.

Eine besondere Rolle spielte diese Schüler-Instrumentalmusik bei dem alljährlich seit 1418 gefeierten Gregoriusfest. Für das Musikchor wurde die Bergmannstracht gewählt, und die Mitglieder galten als Berghäuer. Da aber diese des Abends ihren Gönnern und Freunden, ja für Geld auch fremden Personen noch besondere Ständchen brachten und ganze Nächte durchschwärmten, so wurden 1776 auch die Berghäuer abgeschafft. Seitdem zog nur der Chor, verstärkt durch andere Schüler, singend von Haus zu Haus, auch den zur Stadt gehörigen Dörfern einen Besuch abstattend. Auf besonderen Wunsch wurden auch in den Häusern nicht sehr geistliche Lieder abgesungen.

So zeigt unser kurzer Rückblick ein reiches musikalisches Leben und eine sorgfältige Pflege des Musikunterrichtes. Im Wandel der Zeiten sind auch hier Veränderungen nicht ausgeblieben, namentlich seit der Trennung des Kantorates vom Schuldienste. Erfreulicherweise sind aber die alten musikalischen Institutionen noch bis heute erhalten geblieben.

Von der Internationalen Musik-Ausstellung zu Genf

Von Dr. ARTUR NEISSER. II. (Schluß)

Vor mir liegen die offiziellen Programmhefte zu den Opern- und Konzertaufführungen. Ein in weißes Linnen gewandeter, narzissenbekränzter Engel ist in das Spiel einer originalgetreulich veranschaulichten Laute versunken und ein Pergamentblättlein mit etlichen Mensuralnoten schlingt sich — wie ein Spruchband auf den Tafelbildern des Mittelalters — um die Gestalt vor dem schwarzen Grunde des Titelblattes: vielleicht ist dieses Motiv, das ja auch zum Plakat der Ausstellung verwendet ward, wirklich das Leitmotiv und Symbol der Veranstaltungen gewesen; aber so ganz und gar gleichmäßig in eitel Harmonie getaucht sind diese rein musikalischen Aufführungen nicht verlaufen. Es mag wohl doch für die Organisatoren nicht ganz leicht gewesen sein, gleichsam Licht und Schatten bei diesem Musikfest zu verteilen: allerlei an

sich nicht wägbare Dinge sprechen stets bei solchen Anlässen meist ein gewichtigeres Wort mit denn die künstlerischen Gesichtspunkte. Allmählich erst erfuhr man, warum z. B. das köstliche Orchester der Wiener Philharmoniker nicht bei so einem Ehrenfest der besten Weltorchester mitgewirkt hat: einfach deshalb, weil dies Wiener Eliteorchester erst vor etlichen Jahren seine Schweizer Tournée als Dank für die Liebesgaben der Schweizer an Oesterreich während des Weltkrieges unternommen hatte. Andere „Völker und Namen", so hätten bei solchem Anlaß gastlich zusammenkommen müssen, sah man aus mehr oder weniger verständlichen privaten Gründen nicht erscheinen; — wieder andere, etwa die Polen, haben zwar eine, künstlerisch nicht ganz unerhebliche Kammermusikmatinee veranstaltet, aber das ging mehr in bestimmt abgegrenzten intimsten Kreisen vor sich. Zum Glück war es wenigstens möglich, einen bedeutsamen Gast aus der Tschechoslowakei schätzen zu lernen: nämlich den jugendlichen Professor *Alois Haba*, den Lehrer der von ihm durchgearbeiteten Vierteltontheorie am Tschechischen Staatskonservatorium in Prag. In dem praktischen Teil dieses Konzerts trug der Pianist Erwin Schulhoff zwar technisch noch nicht ganz überlegen die Klaviersuiten und Fantasien vor, die Prof. Haba und seine Schüler in den letzten 3 Jahren (länger besteht die Klasse noch nicht) komponiert haben. Ausgezeichnet gelungen ist, auch nach Alois Habas Urteil selber, der Vierteltonflügel, den die Firma August Förster in Löbau-Georgswalde konstruiert hat. In dieser Matinee erblicke ich meinerseits den eigentlich organischen Teil der Aufgaben, die heutzutage an ein solches Musikfest zu stellen sind.

Ich habe es lebhaft bedauert, z. B. nicht dem ganzen Konzert beiwohnen zu können, das die Genfer Musikgeschichtliche Gesellschaft im Konservatoriumssaale veranstaltet hat, weil fast gleichzeitig gerade das große „Tastenwettrennen" im benachbarten „Grand Théatre" ablief! Ich konnte aber zum Glück wenigstens noch einen Teil des lehrreichen Vortrages erhaschen, der von einer jungen Privatdozentin für Musikgeschichte an der Genfer Universität, Frl. Long, über den Neuchâteler Meister Du Puy gehalten wurde. Nicht ganz ebenso genußreich verlief am Nachmittag eine von dem gleichen Herrn Mottu (als Vorstand der Genfer Sektion der Schweizer Musikgeschichtlichen Gesellschaft) veranstaltete Matinee, weil man keine recht fertige Spielerin der heutzutage so schwer zu behandelnden alten Laute gefunden hatte und weil sich überhaupt diese Laute in ihrer Originalgestalt dem heutigen Tonempfinden höchstens noch als Begleitinstrument für Gesang anzupassen vermag. Hier waren es lediglich ein paar elegante Stückchen im alten Tanzstil der Bach-Zeit, für Flöte und „Continuo" (Cembalo), die eingänglich wirkten.... Ehe ich von dem großen Klavierwettstreit erzähle, will ich kurz von den großen Konzerten und Aufführungen sprechen: ich bin nicht sehr traurig darüber, dies hier in verkürzter Form erledigen zu müssen, weil die Vergleiche, zu denen diese internationalen Orchester- und Theater-Gastspiele geradezu herausfordern, nicht immer ganz unbefangen beurteilt werden können. Wir müssen z. B. sicherlich Maestro *Molinari* (Rom) die volle Anerkennung für die schöne Bewältigung der Beethovenschen VII. Sinfonie aussprechen; aber wir können dabei doch unmöglich verschweigen, welcher innere Abstand hier offenbar herrschte zwischen der, durch vollste Beherrschung der Partitur sich ergebenden Dirigentenleidenschaft des Maestro und der Leistung des Augusteo-Orchesters. Fast fieberhaft gab Molinari unaufhörlich die Einsätze, weil er wohl wußte, daß seine an sich gewiß sehr tüchtigen Musiker doch nicht immer den gleichen pietätvollen Spieleifer gerade bei Beethoven aufzubringen vermögen. Desto prächtiger gelangen z. B. Respighis „Römische Brunnen"-Fantasie und die Tannhäuser-Ouvertüre. Einige Tage vorher hatte *Philippe Gaubert* mit dem Orchester des *Pariser* Konservatoriums Beethovens „Fünfte" mit echter Verinnerlichung gestaltet; da merkte man dem vorzüglichen französischen Orchester den Spieleifer förmlich an, und die berühmte Weichheit der französischen Holzbläser bewährte sich wieder. Schön gesteigert war dann der französische Teil des Programmes, der von V. d'Indys etwas verblaßte Orchesterromanze „Saugefleurie" zu Ravels überhitzt moderner Walzerhuldigung zeigte, daß die Franzosen bis heute vor allem die geborenen Orchester-Pleinairisten geblieben sind. So erklärt sich wohl auch die Wahl der beiden Opern, die vom Theater der Komischen Oper (Paris) aufgeführt wurden: *Dukas'* Legende „Ariane et Barbe-Bleue" und *Debussys* „Pelleas und Melisande"; das Werk von *Dukas* wirkt heute fast nur noch als Tonmalerei des dekorativen Stoff-Milieus unmittelbar, während *Debussys* inspiratorische Meisterschaft in der musikalischen Symbolisierung und Versinnlichung der Maeterlinckschen Legendenpoesie unbedingt seine vollen Werte beibehalten hat. Kapellmeister Albert *Wolff* leitete die beiden auch darstellerisch prächtig durchgefeilten Aufführungen mit prächtiger Beseelung.

Mit besonderer Herzlichkeit ehrte man ersichtlich Meister *Mengelberg*, der in der Tat, als nun auch nicht mehr *an Jahren* junger Dirigent sich die volle jugendliche Elastiziät und Erlebnisfreudigkeit bewahrt hat und der sowohl Beethovens „Eroica" wie das ihm dereinst gewidmete „Heldenleben" Meister Strauß' mit einer Plastik und Abgeklärtheit sondergleichen interpretierte. Die Bekrönung all dieser orchestralen Darbietungen aber bildete der Beethoven-Abend unter *Fritz Busch* mit dem meisterhaft disziplinierten Dresdner Staatsopernorchester. Auch der große, ja triumphale Erfolg der „*Rosenkavalier*"-Aufführung („Figaro" am Abend vorher hatte leider etwas unter notwendig gewordenen Umbesetzungen gelitten) mußte uns gerade im Auslande mit berechtigtem Stolz erfüllen.

Von den sonstigen Veranstaltungen kann ich hier nur noch zwei wichtige streifen, den *Wohlklangswettstreit* unter modernen Violinen und den Klavierwettstreit. Für mich persönlich haben derartige Dinge stets ein gewisses Odium des Unreellen an sich, und wenn ich der empörten Ausbrüche so manches „konkurrierenden" Geigenbauers gedenke, der anderwärts schon etliche goldene Medaillen erhalten hatte, während man ihm in Genf nur den Trostpreis einer Bronzeplakette zuerkennen wollte, — wenn ich vor allem der vier, fünf ausgesprochen pianistischen Persönlichkeiten mich erinnere, die da an den drei Prüfungskonzerten um die Palme gestritten haben, ohne am Schluß auch nur eine ehrende öffentliche Erwähnung für ihr späteres Leben mit fortnehmen zu können, so wird man verstehen, warum ich mich lieber nicht des längeren über diese recht unerquickliche Angelegenheit ausbreiten möchte und hier nur als Chronist melde, daß unter den Geigensiegern auch einer deutschen Firma (Koch u. Sterzel Inh. Prof. Koch, Dresden) „Sitz und Rat" in der Stimme der Geigenbauervölkchens zuerkannt worden ist. Daß aber ein Mann von bereits feststehendem Namen wie Claudio Arrau den 5000 Francs-Preis inmitten von 18 total unbekannten Leuten erringen *mußte*, das war für jeden Kenner schon vorher klar, und man müßte hier von der seltsamen Methode, die bei der Zulassung von seiten der Klavierbauer befolgt worden sein muß, allerlei wenig Erbauliches sagen. Darum schließen wir im Beethoven-Jahr lieber mit einem Gesamtlob aller Veranstalter, die ihre äußerst schwere Aufgabe in dem etwas kunstspröden Genf so voller Idealismus durchgeführt haben!

Friedrich Hegar

Gestorben in Zürich am 2. Juni 1927.

Von ANNA RONER

Am 14. August 1862 schildert Clara Schumann in einem Brief an Brahms das Kurpublikum auf Rigi-Kaltbad und fügt hinzu: „Stockhausen mit Bruder ist oben, Hegar, ein Geiger (Stockhausens Guebwiller Konzertmeister)" ... Schumann, Brahms, Stockhausen, außer ihnen Josef und Amalia Joachim sind die Namen, welche eine Blütezeit des zürcherischen Konzertlebens bedeuten und zugleich jene



Friedrich Hegar †

Kunstrichtung umschreiben, in welcher *Friedrich Hegar* seiner innersten Neigung nach zu Hause war. Schon das Jahr 1863 brachte den „recht angenehmen Geiger" der Schumann-Briefe als Konzertmeister nach Zürich. Hier hatte sich kurz zuvor ein Orchesterverein gegründet, der mit regelmäßigen Beiträgen ein ständiges Orchester unterhielt, das sich erwiesenermaßen ohne diese nicht erhalten konnte. So war man zwar aus dem Gröbsten heraus, geriet aber sofort in ein kapellmeisterliches Interregnum, das erst 65 mit der Ernennung Hegars zum Kapellmeister und Leiter der Abonnementskonzerte beendet wurde. Schon etwas früher hatte der Gemischte Chor ihn zum Dirigenten erwählt. Verfolgt man die spärlichen Konzertberichte jener Zeiten künstlerischen Tastens und Versuchens, so erkennt man deutlich, wie mit Hegars Eintritt sich die Kräfte nach festgesteckten Zielen ordnen und recken. Und im gleichen Maß, wie Hegar selber wuchs, durch seine Zeit, riß er mit seinem keinen Widerspruch duldenden Temperament die Mittel und das Verständnis der engen örtlichen Umwelt gewaltsam nach, und verschaffte dem damals noch recht kleinen Zürich eine für die Kleinheit der Stadt fast unerhörte Geltung im allgemeinen Konzertleben. Man muß es selbst erfahren haben, mit welcher Achtung man im Ausland von ihm und den Tonhallekonzerten sprach. Es ist ein Genuß in den Konzertprogrammen seiner Direktionsjahrzehnte zu blättern. Da ist kein Komponist übergangen oder vergessen, der seinerzeit Aufsehen machte, oder, noch unberührt, erst von Wenigen erkannt war. Da mag es manchmal harte Kämpfe gesetzt haben und man versteht, daß Hegar in den Proben manchmal „nicht lustig" war (wie Brahms gelegentlich scherzhaft hinwirft). Die festliche Bekrönung seiner unermüdlichen Tätigkeit sind die Konzerte, welche die neue Tonhalle einweihten (19.—22. Oktober 1895). Bisher war eine umgebaute Kornhalle „Tonhalle" gewesen. Neben Hegar führte in jenen denkwürdigen Oktobertagen Brahms den Taktstock, Joachim spielte Beethoven und Bach, das Joachimsche Quartett Haydn, Beethoven und Brahms. Und das Publikum begann dem neuen Gebäude in solchen Scharen zuzuströmen, daß man daran denken durfte, jedes der 12 Abonnementskonzerte doppelt zu geben. Im Jahr 1905 träumt unser treuer Musikchronist A. Steiner gar ein „hoffentlich nicht allzu fernes Zukunftsbild", eine Halle nämlich „mit einem Podium für ein hundertköpfiges Orchester und für einen 600- bis 800stimmigen Chor und einem Zuhörerraum für 3000 Personen". Inzwischen hat sich das Blättchen gewendet und die Musikfreude der Menge beginnt sich hier wie anderwärts sachte im Sande zu verlaufen. Als Schaffender stand Hegar lange Zeit unter dem Einfluß der Leipziger Mendelssohn-Richtung; am meisten wohl in seinem Oratorium Manasse, das seinerzeit eine ziemlich weite Verbreitung fand. Auf dem Sondergebiet des Männerchors führte ihn sein scharfer Verstand zu einer Neuschöpfung: der von Schwierigkeiten strotzenden Chorballade. Durchaus folgerichtig übertrug Hegar die Zeitforderung nach bewegtester Deklamationslinie und raffinierter Tonmalerei auf die Chorstimmen. Einmal mußte dieser neue Weg beschritten werden, wenn wir auch heute wissen, daß er ein Holzweg war. Das Greisenalter bescherte ihm sein reifstes Werk, ein Streichquartett. Niemand wird sich diesem Eindruck entziehen, denn hier schickt ein schier unbeugsamer Lebenswille sich wehmutsvoll ins Abschiednehmen.

*

Bodo Wolf: „Das Gastmahl des Trimalchio"

Uraufführung in Darmstadt

In einer hervorragenden Wiedergabe durch Hüsgen (Dirigent) und Schuh (Regisseur) gelangte hier Bodo Wolfs jüngste Schöpfung, die szenische Pantomime: „Das Gastmahl des Trimalchion" am hessischen Landestheater zur Uraufführung. Leider hielt der Erfolg des seiner äußeren Form nach äußerst knapp gehaltenen Werkes nicht mit der aufgewandten Mühe gleichen Schritt, wenngleich das rein Musikalische des Werkes auch hier wieder stark für den Autor zu interessieren vermochte. Allein die Stoffwahl, bezw. ihre Gestaltung und Ausdeutung bietet einen etwas unglücklichen, zwiespältigen Eindruck, der auch nicht durch die zugrundegelegte straffe Gliederung einer neunsätzigen Suite ausgeglichen wird. Der erste Teil in seinem balletthaft-burlesken Zuschnitt will nicht recht zu dem zweiten Teile passen, den Wolf zu einem regelrechten Totentanz von Ernst und Größe

der Wirkung entfaltet und der auch der antiken Vorlage von Petronius meisterlichem Kabinettstück durchaus ferne liegt. Gleichwohl, Wolf gibt hier sein Stärkstes und Ueberzeugendstes und er erreicht jene Einheit von Musik und Szene, die man im ersten Teile entbehrt. Von dem sprudelnden Ueberschaum geistreichen Witzes, satirischer Schärfe und Komik, wie sie dem alten Römer so prächtig gelang, klingt nur wenig und wie gedämpft etwas hervor, und vollends die starkbetonte *Herbheit des Ausdrucks* schafft einen unüberbrückten Gegensatz. Allein gerade diese Herbheit entspringt dem von Wolf erhobenen Prinzip einer *„amedialen Musik“*, d. i. die grundsätzliche Negierung oder doch Verschleierung der Dreiklangsterz dafür eine um so stärkere quartakkordliche Fühlungnahme, ohne indes von der tonalen Grundhaltung abzugehen. — Damit ist jene Ausdrucksherbheit gegeben, kraft welcher die amediale Musik dem Autor vorzüglich als *Tonsprache der Gegenwart* berufen und geeignet erscheint. — Man kann über derlei Proklamierungen (wegen der daraus gern erwachsenden modischen Mißbräuche!) verschiedener Meinung sein; soweit sie Wolfs eigenes Schaffen berührt, halten wir ihn für einen zu urwüchsigen und aufrechten Musiker, als daß er seine schöpferische Kraft an eine zwangsmäßig aufgepropfte Theorie versklavt, indem er besagtes Prinzip wohl aus der Eigenart und Grundstrebung seiner Musik gewonnen haben mag, nicht aber in umgekehrter Folge etwa. Immerhin erklärt sich aus eben dieser Herbigkeit des Ausdrucks der Grund für die Ungemäßheit des von ihm gewählten Stoffes, der in seiner rauschhaften Ausgelassenheit und sinnlichen Schwelgerei nicht recht mit der so andersgearteten Musik harmonieren will, um bezeichnenderweise erst in der Totentanz-Steigerung (so unangebracht diese hinwiederum zu Petronius' Satire steht) mit voller überzeugender Kraft sich auszuwirken. Hier zeigt sich Wolfs Künstlerschaft von unbestreitbarer Fähigkeit.

L.—F.

*

Szenische Uraufführung des Händelschen „Belsazar“ im Breslauer Stadttheater

Der nicht neue Gedanke an szenische Aufführungen mancher Oratorien Händels ist sehr naheliegend; er liegt in der Luft dieser oft Opernformen annehmenden epischen Werke. Prof. Oskar Hagens Einleitung der „Händel-Renaissance“ und seine Göttinger Händel-Festspiele förderten ihn sehr. Dann wurde er von Dr. Niedecken-Gebhard in Hannover und Münster verwirklicht. Man führte dort die Oratorien Saul, Herakles, Theodora und Alexander Balus szenisch auf, verzichtete dabei mit verächtlicher Geste auf „die Methoden impressionistisch-naturalistischer Regie“ und verwarf, mit einer Hymne auf den Expressionismus, das „Requisitengerümpel der Schwerter, Hellebarden, Fahnen und Siegeszeichen“. Dieser nicht unantastbaren Theorie ist der Breslauer Opernspielleiter willig gefolgt. Er hat sich seinem Kollegen auch darin angeschlossen, daß er außer dem Singchor noch Bewegungschöre auf der Bühne und „betrachtende Chöre“ in und neben dem Orchester mitwirken ließ. An eine selbständige Leistung des hiesigen Opernregisseurs könnte man glauben, wenn man die Worte „Szenische Bearbeitung von Dr. Herbert Graf für das Breslauer Opernhaus“ auf dem Titelblatt der Breslauer Ausgabe des Chrysanderschen Textbuches liest. Grafs „eigene Arbeit“ beschränkt sich aber auf wenige Kürzungen und Umstellungen; sonst stimmt sie genau überein mit Chrysanders Uebersetzung des englischen Belsazartextes von Ch. Jennens und mit der im Auftrage der Händel-Gesellschaft von J. Spengel besorgten Uebertragung, deren Satzungetüme Herr Dr. Graf sorglos übernommen hat. Daher liest man z. B. den einer Schülerübersetzung aus dem Lateinischen gleichenden Satz: „Furchtlos dringet ein, wissend, daß die, die wir bekämpfen, jene sind, die wir so oft besiegten, als sie noch ...“ — Die angeblich szenische Bearbeitung des „Belsazar“ in Breslau blieb sogar weit hinter dem zurück, was bereits im Original aufs Theater hinweist. Schon der alte Oratorientext enthält die Bezeichnungen Akt und Szene, und er macht viel genauere szenische Angaben als Grafs für die Bühne bestimmte „Bearbeitung“. Die Szenerie im hiesigen Stadttheater begnügt sich mit Treppen und ein paar Polygonen, die wie Abbildungen aus einem mathematischen Lehrbuch aussehen. Der steife Treppenbau ähnelt dem Konzertpodium, also einer Anlage, die man vermeiden muß, wenn man ein Konzertwerk als Bühnenwerk darbieten will. Das nüchterne „Bild“ ist immer dasselbe, ohne Rücksicht darauf, daß sich die Vorgänge einmal in einem Palast und ein andermal „vor Babylon“ oder „in einem anderen Teile der Stadt“ abspielen. Dadurch wird der Zuschauer irregeführt, während der Hörer des Oratoriums durch die eindeutigen Angaben des Textbuches über jede Szene genauen Bescheid erhält.

Ein unleidlicher Zwitter von Oper und Oratorium ist die hiesige Aufführung noch insofern, als die Damen und Herren der „betrachtenden Chöre“ im Orchester und im Zuschauerraum (!) moderne Gesellschafts- und Straßenkleidung trugen. Was ist der Zweck einer Inszenierung, die mich fortwährend an den Konzertsaal erinnert? Akustische Mängel waren die schlimmen Folgen der seltsamen Postierung der von Gesangvereinen abgeordneten Chormitglieder. Die kostümierten Bewegungschöre auf der Bühne wurden von Tanzschulen, Turnvereinen und Gymnastikinstituten gebildet. Die Zahl der an der Aufführung beteiligten Personen betrug 500, doch das künstlerische Ergebnis entsprach diesem Massenaufgebote nicht. Dr. *Paul Riesenfeld.*

*

20. Anhaltisches Musikfest

Mit dem am 28. und 29. Mai in *Dessau* abgehaltenen 20. Anhaltischen Musikfest wurden die Anhaltischen Musikfeste, die in früheren Jahren abwechselnd in den Kreisstädten des Landes gefeiert wurden und durch den Weltkrieg und seine Nachwirkungen eine bedauerliche Unterbrechung erlitten hatten, wieder zum Leben erweckt. Die musikalische Gesamtleitung hatte Peter *Schmitz*, der Erste Kapellmeister des Friedrich-Theaters. Der erste Tag brachte eine bedeutsame Aufführung der Missa solemnis in der Johanniskirche. Den über 400 Sänger und Sängerinnen zählenden Chor bildeten die Chorvereine aus Dessau, Bernburg, Cöthen und Zerbst; den Orchesterpart spielte die Kapelle des Friedrich-Theaters (früher Hofkapelle). Ausgezeichnet war das Solistenquartett: Annie *Quistorp* (Leipzig), Ilse *Möller-Gerlach* (Köln), Anton *Topitz* (Berlin) und Franz *Lindlar* (Köln). Der zweite Tag begann mit einer Morgenfeier, wieder in der Johanniskirche. Das Streichorchester des Friedrich-Theaters spielte das dritte brandenburgische Konzert Joh. Seb. Bachs, der Musikfestchor sang August Klughardts 100. Psalm mit eindringlicher Wirkung. Dazwischen bot Franz Lindlar an Stelle des angekündigten „Hymnus der Liebe“ von Max Reger den Psalm „Der Herr ist mein Hirte“ von Ernst Heuser mit Orgelbegleitung, ein Musikstück, das für ein Musikfest wirklich nicht bedeutend genug war. Das Orchesterkonzert am Nach-

mittag im Friedrich-Theater brachte Brahms' herrliche Variationen über ein Thema von Haydn (Op. 56) und Mahlers Erste Sinfonie D dur. Beide Werke fanden durch das vortreffliche Orchester unter Peter Schmitz eine vorzügliche Wiedergabe. Dazwischen spielte Prof. Alfred Hoehn aus Frankfurt a. M. Beethovens fünftes Klavierkonzert Es dur mit vorbildlicher Klarheit und Geistigkeit und bewies damit seine tiefe und reife Kunst. Dr. *Otto Trübe.*

*

Hindemiths Cardillac im Essener Stadttheater[1]

Küß ich die Luft? Still ich die Glut?
Geöffnet lieg ich bis aufs Blut.

Ob Cardillac als Spielplangewinn, von der Kasse aus beurteilt, zu verbuchen ist, darf erst in zweiter Linie gefragt werden. Wichtiger war es, sich mit diesem kuriosen Prüfstein auseinanderzusetzen. Hindemiths Kontrapunkt liegt in der Tat da „geöffnet bis aufs Blut". Wir hören, daß er „kanonisch" geschult ist, daß er mit fabelhafter Erschöpfung des rhythmisch Methodischen, Passacaglien, Fugen, Variationen schreiben, seinen Sängern — äußerlich altopernhaft — unheimlich gesetzte Koloraturen, Arien, Rezitative, Duette und Quartette zumutet und mit faustdicker Kammermusikmanier im Concerto grosso-Stil jonglieren kann. Wir vernehmen erstaunt, mit wie triebhafter Wucht die Masse in kühnen Chören Randglossen zur Handlungsskizze beisteuert.

Hindemiths Dämon ist dem des Goldschmieds Cardillac verwandt. Beide sind besessen. Beide verurteilt, den Unmut eines Volkes heraufzubeschwören, das ihr Können bewundern, aber vor seinen Folgen zurückscheuen muß. Beide sehen nicht ein, daß sie *Unheil* bringen, und können nicht anders. Wenigstens beweist das auch dieser neue Hindemith, der sich nur scheinbar zur alten „Nummernoper" zurücksehnt, in Wirklichkeit aber Wort und Bild, wie der Opernbesucher es schlicht und begreiflich verlangt, gering achtet und dafür Altäre einer monomanischen Kunstfertigkeit errichtet, die nur dem Fachmann letzte Bewunderung entlockt. Gewiß enthält auch diese Musikantenkunst wieder stärkste schöpferische Impulse. Die Musik wird sogar völlig primär. Sie bleibt nicht Begleitsubstanz zum Text, der ja auch restlos Gehirnkunst ist. Seine wenigen verstandesmäßigen Anhaltspunkte gehen im formalistischen Wirbel der Partitur unter.

Glanzpunkte der Essener Erstaufführung: Der „Nachtgesang" der Dame (im zweiten Bild), die Hanna *Kirbach* mit prächtigen Mitteln wiedergab, mit darauffolgender Liebespantomime (löblicher Zwiegesang der beiden Flöten), bis zur grausigen Ermordung des Kavaliers (Leonardo Aramesco). Verhör des Cardillac im dritten Akt und der glänzend gestufte Schlußchor (Hermann *Meißner*). Ueberragend führte Lothar *Lessig*, dieser durch und durch dramatische Sänger, die schwierige Titelpartie aus. Walter *Favre* (Offizier), Lore *Schwartz* (Tochter), Bruno *Bergmann* und Hugo *Gauß* hatten ebenfalls den Duktus sicher erfaßt. Hezels Spielleitung verdient hohe Anerkennung, besonders was die einheitliche Disziplinierung der Mitwirkenden und die Oekonomie der Lichtuntermalung sozusagen partiturgetreu betraf. Die technischen Werkstätten hatten alle Ehre eingelegt. Im Orchester wurde unter Wolfes zügiger Hand mitunter noch nicht klar durchsichtig, wie es diesem ungewohnten Instrumentalwettstreit zukommt, aber in Einzelheiten mit beneidenswerter Einfühlung musiziert. *R. Cz.*

[1] Mit dieser Inszenierung ist Essens charakteristischste Winterleistung vollbracht worden, weshalb wir dem Bericht unseres Vertreters Raum geben.

MUSIKBRIEFE

Bayreuth. Ergänzend zum Bericht für das vergangene Konzertjahr wäre noch unserer Weber-Feier zu gedenken, die in großzügiger Weise begangen wurde. Kittel führte mit seinem Gesellschaftschor neben der glänzend gelungenen Messe in Es die Kantate „In seiner Ordnung schafft der Herr" auf und reihte somit einen neuen Erfolg an die bisherigen an. Der Orchesterverein trat mit einem gediegenen Programm auf den Plan (Leitung E. Schmidt, Solisten Frau Schmidt-Illing und der Darmstädter Klarinettist Heynau). Auch Webers Schaffen für Männerchor wurde berücksichtigt, indem Kittel mit dem trefflich klingenden Chorkörper des „Liederkranz" Chöre aus Leyer und Schwert singen ließ. Ein Gastspiel des Bamberger Stadttheaters mit „Freischütz" unter Otto Lippits' Leitung bot eine würdige Festaufführung. Das Konzertjahr 1926/27 ließ es wiederum nicht an zahlreichen, guten Konzerten fehlen. Leider macht sich auch bei uns eine sonderbare Flauheit im Konzertbesuch erkennen, die in ihren Auswirkungen die konzertgebenden Vereine zu großen Einschränkungen zwingen wird. Die Gesellschaft der Musikfreunde erteilte diesmal der Jugend zuerst das Wort und gab in einem Konzertabend „Jung Bayreuth" ausübenden wie schaffenden Musikern Gelegenheit vor die Oeffentlichkeit zu treten. Die jungen Komponisten Hans Fleischer (Lieder, Werke für Violine und Klavier) und Kurt Utz (Klavierwerke und Nachtmusik für Streichquartett) zeigten sich als hochbegabte reife Talente und gute Interpreten. Von den übrigen Ausführenden seien die stimmbegabte Else Kühnlein, der Geiger Fritz Beer (der sich mit der trefflichen Wiedergabe der Fleischerschen Serenade großen Erfolg erspielte) und dessen Quartettgenossen Walter Röder, Alfred Beer und Fritz Schmeußer hervorgehoben. Zu einem Ereignis gestaltete sich die Wiedergabe des Bachschen Weihnachtsoratoriums, die dem Gesellschaftschor und seinem trefflichen Leiter Kittel alle Ehre machte. Solisten waren nicht allzu zahlreich vertreten. Emmy Krüger (mit dem prächtigen Begleiter Prof. Schnegraf-Salzburg), Olga Blome und Friedrich Ritter brachten gefüllte Säle. Außerdem konzertierten der Cellist Fritz Schertel (Leipzig), Armella Bauer (Geige), die Berliner Sopranistin Hilde Weyer u. a. m. Sehr bemerkenswert war die Aufführung von Wagners C dur-Sinfonie durch den Orchesterverein unter E. Schmidt. Leider gestatten es die hiesigen Umstände nicht, eine einzige große Beethoven-Feier zu veranstalten. Das Berber-Quartett brachte Stunden erhabenster Weihe. Der Orchesterverein feierte das Gedenken an den Großen mit der Egmont-Ouvertüre, der I. Sinfonie und dem G dur-Konzert (Solistin Bertha Schmidt). Auch die Oberrealschule trat mit einer gelungenen Beethoven-Feier vor die Oeffentlichkeit (Leitung Studienrat Beer) und zeigte, wie unsere Jugend Anteil nimmt. Karl Kittel bereitet die Missa solemnis für den Herbst vor. *Beer.*

*

Bonn. (Vokalmusik.) Der Städtische Gesangverein führte, obschon verwaist infolge Erkrankung des Generalmusikdirektors F. Max Anton, die vorgesehene Konzertreihe fast vollständig durch. Die Aufführung von Händels Salomo im ersten Konzert, die der Godesberger Dirigent Gustav Classens gewandt leitete, ließ neben Henny Wolff und Gisela Derpsch besonders Hermann Schey durch beseelten Vortrag und edle Stimmkultur hervortreten. Das folgende Konzert erhielt eine besondere Note durch die Anwesenheit der Komponisten Braunfels und Wetzler als Interpreten ihrer Werke. Wetzler hatte mit der Aufführung seiner farbenschillernden, weltlichen Assisilegende einen guten Erfolg, auch Braunfels fand mit der kraftvollen Wiedergabe seines Tedeums denselben warmen Beifall wie in den beiden vorjährigen Aufführungen; Amalie Merz-Tunner und Anton Kohmann sangen die Solostellen mit Meisterschaft. Das dritte Konzert brachte die Faustszenen in vollständiger Aufführung, ein Wagnis, das nur durch die Wahl ganz überragender Solisten mit Glück hätte durchgeführt werden können. Es zeigte sich, daß weder Adelheid La Roche in der Partie des Gretchens noch Johannes Willy als Faust

genügend Stimmreiz und Gestaltungskraft besaßen, um die Lebensfähigkeit des fast ganz solistisch angelegten ersten und zweiten Teils zu erweisen, so daß auch bei dieser Aufführung der reichere dritte Teil sich erdrückend gegen die vorangegangenen stellte. Hier wurde in den feingearbeiteten Chorszenen, Duetten, Terzetten und Quartetten Schumanns romantische Welt lebendig und wahr erfaßt und unter Kurt Classens Leitung zu eindringlichem Erlebnis geformt. Solistisch zeichnete sich Elly Volkenrath durch Geschmack und Stimmkultur aus, auch die übrigen, kleineren Rollen waren mit Käthe Schellhase-Thomas, Josef Cron und Wilhelm Bauer gut besetzt. Die für das vierte Konzert geplante Dritte Sinfonie Mahlers fiel leider den widrigen Verhältnissen zum Opfer; statt dessen hörten wir als Gastdirigenten Dr. Peter Raabe, der sich für die Erstaufführung von Antons Werk 13 verwandte, ohne diesem schwachen Werk einen Erfolg zu verschaffen, mit der Wiedergabe der Brahmsschen c moll-Sinfonie aber eine ungewöhnliche Leistung hinstellte. Der letzte Abend war der Matthäus-Passion gewidmet. Klarheit und Kraft des Eingangschors warfen ihren Schein über das ganze Werk. Hermann Abendroth führte den Stab überlegen, aber voll Glut und gab zumal in der feinen dynamischen Schattierung der Choräle viel Persönliches. Unter den Solisten ragte Maria Peschken durch empfindungswarmen Vortrag sowie Fülle und Glanz des Organs hervor. Den Evangelisten sang Jacques Urlus mit erstaunlich leicht — zu leicht dahineilender Stimme, während Heinz Stadelmann die edle Größe der Worte Christi durch zu heftigen Affekt beeinträchtigte. Margarete Strunk und Franz Lindlar dienten den übrigen Partien mit Eifer. Der Bach-Verein brachte unter seinem Dirigenten Willy Poschadel eine frische Aufführung der Jahreszeiten mit Rose Walter, Fritz Schmidt und Fritz Kaufmann, ferner Bachs Magnifikat und die Kantaten Nr. 67 und 42, letztere (Am Abend aber desselben Sabbats) als Erstaufführung; die Solisten Erika Hehemann, Paula Werner-Jensen und August Richter erfüllten bei mancher guten Einzelleistung nicht alle Wünsche, uneingeschränktes Lob verdient der Bassist Paul Seebach.— Der Bonner Männergesangverein (Willy Weinberg) veranstaltete einen Abend mit Werken von Kämpf und Lendvai und brachte die Uraufführung des Morgenliedes von Haas, eines wenig einheitlichen Werkes, in dem neben form- und klangschönen Teilen, die machtvolle Coda sei hervorgehoben, billige Effekte wie die realistische Ausmalung des Jauchzens stehen. *Giesbert.*

*

Breslau. Ueber die städtische Oper ist nicht viel zu berichten, es müßte denn sein, daß Neueinstudierungen des Mikados, der Regimentstochter und der Jüdin für bemerkenswerte Ereignisse gelten könnten. Als erwähnenswert bleiben nur übrig das Hans Grimmsche Märchenspiel „Der Zaubergeiger" und Gräners Märchenoper „Hanneles Himmelfahrt", über die ich schon berichtet habe. Zum Beethoven-Jubiläum wurde Fidelio aufgeführt, und am folgenden Tage fand ein nicht ganz geglücktes Konzert statt. Herr Cortolezis wurde der Eroica nicht gerecht, und der Wiener Pianist Prof. P. Weingarten erledigte das Es dur-Konzert wie eine elegante Virtuosen-Bagatelle. — Würdiger waren die Ehrungen Beethovens in den Konzertsälen. Damit meine ich gewiß nicht die Aufführung von Bruchstücken (!) der Neunten Sinfonie durch den Spitzerschen Gesangverein, aber die Veranstaltungen des Orchester-Vereins und der Singakademie. Die Missa solemnis, in die der Unterzeichnete eine Gruppe von Mitgliedern des Humboldt-Vereins einführte, und die „Neunte" wurden unter Prof. Dohrns Leitung echte Festgaben. Außerdem dirigierten Dohrn und H. Behr noch zwei Konzerte mit Programmen Beethovenscher Werke; als Besonderheiten greife ich heraus die Streichquartettfuge in der Bearbeitung für vollständiges Streichorchester (also mit Kontrabässen), die II. Leonoren-Ouvertüre in der erst vor kurzem bei Breitkopf & Härtel entdeckten Fassung und die unter dem Titel „Zur Namensfeier" bekannt gewordene C dur-Ouvertüre, die nicht zu Beethovens bedeutenden Werken gehört. Neues und Entlegenes, ohne Kürzung der Rechte des alten und oft erprobten Bestandes, wurde auch sonst in den Konzerten des Orchestervereins mit liebendem Eifer gepflegt. Aus dem Zyklus der Dohrnschen Konzerte nenne ich Haydns B dur-Sinfonie concertante, eine reizvolle Fortbildung des Typus der concerti grossi, Mozarts delikate Serenade für Streichmusik und Pauken, die Dritte Sinfonie des Schlesiers R. Wetz (unter seiner erwärmenden Leitung), ein reifes und edles, von Bruckner beeinflußtes Werk, das mir zuweilen etwas zu massiv und breit erschien, das von A. Busch für 13 Soloinstrumente gesetzte Divertimento Op. 30, dessen Stil sich zwischen Reger und Strauß hält und ein wenig das Gebiet Hindemiths berührt, und die Fantasie für Streichorchester und Orgel, Op. 58 von Ludwig Heß (Uraufführung). Die Ciaconna des ersten Satzes hat manchen guten Kern, aber die Erfindungskraft reicht nicht aus zur Belebung der schwer zu meisternden alten Form. Außerdem erdrückt das volle Orgelwerk manchmal den Streichkörper. Der „langsame und stille" zweite Satz bringt nach dem Strengen das Zarte; es paart sich Mildes mit Starkem und gibt einen guten Klang. Der in Breslau als Konzertsänger und Gesanglehrer sehr geschätzte Komponist sang dann die nicht eben „dankbare", aber vom Streichquartett und Streichorchester klangpoetisch und feinsinnig umrankte Baritonpartie in seinem Op. 81 „Die Mutter" (Text von Sarnetzki). Die wertvollen Dohrnschen Konzerte erlitten nur eine Trübung; das war die mangelhafte Aufführung der VII. Sinfonie von Bruckner. Behrs „volkstümliche Konzerte" setzten mit Erfolg ihre volksbildenden Bestrebungen fort. Aus der Liste der Neuheiten nach Weihnachten nenne ich das anregende Orchesterscherzo „Das eleusische Fest" von Ambrosius, F. E. Kochs romantische Suite „Deutsche Wandervögel", denen die Flugkraft der Vögel nicht zu Gebote steht, Dvoraks biblische Lieder für Alt und Orchester, die mit dem sehr gewandten Pianisten F. Malata aufgeführte Ljapunowsche „Ukrainische Phantasie", die eine Verwandte der Lisztschen nationalen Effektmusik ist, und Tschajkowskijs II. Sinfonie in c moll, die des Komponisten Eigenart interessant erkennen läßt, aber nur wenige innerlich starken Werte hat. Der Stuttgarter Geiger W. Kleemann, ehemals Mitglied des Breslauer Sinfonie-Orchesters, bewies eine günstige Entwicklung. — In den beiden letzten Konzerten des Schlesischen Streichquartetts fanden Uraufführungen statt. Das als Kammerkonzert bezeichnete dreisätzige Trio des Münchners Hemmerich ist eine unfruchtbare Anfängerarbeit, philisterhafte, beinahe prähistorische Tonmathematik, die von Superklugen für „Modernität" ausgegeben wird. Viel höher steht die Suite in e moll für Flöte und Klavier von dem Breslauer H. Zielowsky. Ihre vier Sätze bewegen sich dem Werte nach in aufsteigender Linie. Besonders die Gigue am Schluß ist ein Beweis für satztechnische und klangsinnliche Begabung und eine skurril-groteske, aber rein musikalisch bleibende Ausdrucksweise. Die Uraufführung der Kaunschen Kantate „Der Führer" verdanken wir dem Spitzerschen Männergesangverein, dem Hugo Kaun sein neues Werk gewidmet hat. Ein in der Ausführung mangelhaftes Gedicht von H. Thürnau gab ihm die musikalische Inspiration. Der lange, knochige, hohlwangige Bergführer im schlotternden Anzug erscheint dem Touristen als der Tod und infolge dieser gespenstigen Vision findet der Gletscherwanderer den Tod im alpinen Spaltengewirr. Den grausigen, aber „dankbaren" Stoff könnte auch Poe oder Ewers ersonnen haben. Er gibt dem Komponisten manche Gelegenheiten zu realistischen Stimmungs- und Visionsgestaltungen und prägnanter Naturcharakteristik. Davon hat Kaun guten Gebrauch gemacht. Sein Orchester ist ein unheimlicher Situationsmaler; zuletzt vereinigt es sich mit dem Männerchor zu einem imposanten Aufstieg. Die fünfte Breslauer Uraufführung fand in einem der ausgezeichneten Kirchenkonzerte des Musikdirektors Syvarth statt. P. Plüddemann dirigierte die „Messe für Frauenchor a cappella" von dem Schlesier Hermann Buchal, der hier eigene Wege geht. Die ökonomische Technik und die Herbheit des Ausdrucks sind interessant, aber aus der engen Begrenzung der Ausdrucksmittel ergeben sich Gefahren für die Wirkung.

Dr. *Paul Riesenfeld.*

*

Coblenz. Die 2. Hälfte der Spielzeit brachte im Musikinstitut unter unserem trefflichen E. Böhlke einen Brahms-Abend mit den Variationen über ein Thema von Haydn, Schicksalslied und II. Sinfonie, des weiteren hier erstmalig H. Kaminskis zu sehr auf äußere Wirkungen berechnetes Magnificat, dem Am. Merz-Tunner solistisch ein trefflicher Anwalt war; wie innerlich überzeugend, musikalisch groß wirkte dagegen Bruckners VII. Sinfonie! — Mit einer außerordentlich gelungenen Aufführung der Missa solemnis, wobei nur die Tempi des öfteren mehr Zurückhaltung vertragen hätten, gedachte man des 100. Todestages Beethovens. — Bei den Musikfreunden hörte man zum ersten Male das Budapester Quartett mit einer zwar wenig stileinheitlichen Spielfolge: Bartok-Haydn (!)-Beethoven. Einen reinen musikalischen Genuß bot dann noch in feinsinniger Zusammen-

stellung ein Liederabend Karl Erb, einem schlichten, vornehmen Künstler. — Als eigene Veranstalter mit wertvollen Programmen sind zu nennen J. Buschmann, dessen drittes historisches Konzert dem 17. und 18. Jahrhundert galt, Fr. Sagebiel—Jos. Pembaur, die uns in Sonaten, vorzugsweise von Beethoven, edle Kunst vermittelten. — Der Reichsverband D.T.M. stellte seine diesjährige in Coblenz gehaltene April-Tagung unter den Namen Beethoven als Ehrung für den großen Sohn unserer rheinischen Heimat. Diesmal gab es nicht den schweren Beethoven, dafür aber seltener gehörte Werke: nach einer am Vorabend im Stadttheater vorausgegangenen Fidelio-Aufführung — einer Festvorstellung im wahren Sinne — brachte eine Kammermusik zunächst das Trio Bop Op. 11 mit einheimischen Kräften; interessant in Zusammensetzung und Klangwirku ngwar das Trio C Op. 87 (2 Oboen und Engl. Horn). Den künstlerischen Höhepunkt brachte das Prisca-Quartett (und Eva Franke) mit dem Streichquintett C Op. 29. Im Orchesterkonzert schuf E. Böhlkes Meisterhand dank seinem leistungsfähigen Orchester in Chorphantasie der „Achten" und Leonore Nr. 3 nachhaltige Eindrücke. — Unser städtisches Orchester gab sein letztes Sonntagskonzert „Alt-Wiener Meister" unter Generalmusikdirektor Böhlke, der uns am Ende seines ersten hiesigen Konzertwinters scheinbar noch einmal beweisen wollte, was wir an ihm als dem Führer unseres musikalischen Lebens haben. Mit einer zündenden Wiedergabe von Joh. Strauß' Walzer „An der schönen blauen Donau" verabschiedeten sich Dirigent und Orchester bis zum kommenden Winter. — Eine von Herb. Maisch unter musikalischer Assistenz von E. Böhlke veranstaltete Reihe von „Morgenfeiern" im Stadttheater mit dem Leitgedanken „Deutschland" brachten manche erhebende Stunde. Unter den letzten dieser Veranstaltungen gehören eine Beethoven-Feier mit der „Fünften" und eine Weimar betitelte, mit Liszt „Tasso" ausklingende, zu den unvergeßlichen Erlebnissen des Winters. — (Oper.) Das Stadttheater brachte zum 100. Todestage Beethovens in neuer Inszenierung zum ersten Male Fidelio. Die Bühnenbilder schuf mit viel Geschick Gerh. Amundsen (als Gast a. A.). Die Aufführung war im ganzen gut, den Hauptdarstellern (Annemarie Götze: Leonore, A. Waiblinger: Florestan) aber fehlte es an überzeugender Wärme. Das Orchester spielte glänzend und folgte unter E. Böhlke den Vorgängen auf der Bühne bis ins kleinste. *Adolf Heinemann.*

*

Kiel. (Nordisches Konzert.) Nachdem vor noch nicht einem Jahre hier ein mehrtägiges Schwedisches Musikfest stattgefunden hat, erlebt n wir jetzt ein „Nordisches Konzert", das fast ausschließlich auf dänische Musik eingestellt war. Träger der Veranstaltung war der hiesige Verein der Musikfreunde, während auf dänischer Seite die Kopenhagener „Gesellschaft von 1916", ein dänischer Verein zur Pflege deutscher Sprache und Kultur in Dänemark und dänischer Sprache und Kultur in Deutschland, die Veranstaltung ideell förderte. Beide Vereine arbeiteten in der wohl nicht unberechtigten Hoffnung, daß die notwendige Annäherung der Völker über die Brücke kultureller Verständigung leichter zu erzielen ist, als durch wirtschaftliche oder rein politische Maßnahmen. — Als einziger Nichtdäne kam der Norweger Gerhard Schjelderup mit den stimmungsvollen Orchesterstücken „Sommernacht auf dem Fjord" und „Sonnenaufgang über Himalaja" zu Wort. Von den Dänen trat Carl Nielsen führend hervor, die markanteste Erscheinung im nordischen Musikleben. Eine erstaunliche Vielseitigkeit dieses sympathischen Künstlers zeigte schon der kleine Ausschnitt, den das Programm aus seinem Schaffen bieten konnte. Immer fesselt diese Musik, immer erweist sich Nielsen als eminenter Könner. Am ausgeprägtesten erschien das eigentlich Nordische vielleicht im „Sagentraum", einer sinfonischen Dichtung (deutsche Erstaufführung), während „Pan und Syrinx" mit dem gleichen Untertitel durch die glücklich getroffene realistische Charakterisierungskunst auffiel. Höchst ergötzlich ist auch die im besten Sinne effektvolle Suite aus der Bühnenmusik zu „Aladdin", bei der zu bewundern ist, wie tief sich Nielsen in orientalische Klanggebung eingehört und eingefühlt hat. Die große Kunst, mit der im fünften Stück, „Der Marktplatz in Jepahan", vier verschiedene Orchester gegen- und durcheinander musizieren, rief helle Bewunderung hervor. Ein Konzert für Violine mit Orchester zeigte, wie auch die absolute Musik Nielsens von starker Gestaltungskraft getragen ist; herbe, aber doch klangvolle Melodik, interessante, eigenartige Harmonik, originelle Verarbeitung der Themen zeichnen das Werk aus. Es wurde vom Kgl. Kammermusikus Peder Möller aus Kopenhagen, einem Geiger von hervorragendsten technischen und musikalischen Qualitäten, mit großem Erfolg zu Gehör gebracht. — Die Sopranistin Sylvia Schierbeck aus Kopenhagen setzte ihre klangvolle, wohlgebildete Stimme für ein Sopransolo mit Orchester „Avalon" von Peder Gram und für stimmungsvolle, orchestral fein untermalte Lieder von A. Riis-Magnussen und Paul Schierbeck ein. — Carl Nielsen interpretierte seine Werke selbst, die übrigen dirigierte Prof. Dr. Stein. Unserem städtischen Orchester gebührt ein besonderes Lob. Dr. *Bennedik.*

*

Leipzig. Die Konzertsaison ist offiziell mit der Neunten Sinfonie unter Leitung des heimgekehrten Furtwängler beschlossen. Das besagt nichts dagegen, daß die mehr oder weniger bedeutungsvollen Solistenveranstaltungen unentwegt weitergehen. Wir verzichten auf Registrierung der jetzt allerorten konzertierenden Amerikagrößen und erwähnen: einen modernen Abend des neugegründeten, temperamentvollen Genzel-Quartetts; einen Cembaloabend Günthers Ramins mit Werken von Froberger, Krebs, Fasch u. a.; einen Kompositionsabend von Werner Hübschmann, der frisch erfindet. — Die Oper hat Rezniceks „Holofernes" herausgebracht. Uns überwältigte das Werk nicht dermaßen wie eine Anzahl Berliner Berichterstatter. Aber es erwies sich auch hier als sehr theaterwirksam, zumal in der echt asiatischen Holofernes-Darstellung Walther Zimmers. Musikalisch stärker wirkten die darauffolgenden französischen Einakter von Ravel und Rabaud, die an anderer Stelle besprochen sind. In dieser Spielzeit folgen noch Pfitzners „Armer Heinrich" und d'Alberts „Golem". Die Leipziger Oper unter Brechers und Brügmanns Leitung wird letzthin im ganzen Reiche mit Interesse beobachtet, nachdem im Gegensatz zu den Vorjahren wieder erfolgreiche Uraufführungen herausgekommen sind. Das Publikum bemängelt mit Recht den häufigen Wechsel im Solistenensemble. Mit Ablauf dieser Spielzeit scheiden aus Brechers Ensemble nicht weniger als 14 Mitglieder durch Entlassung oder auf Antrag aus. *A. B.*

KLEINE MUSIKBERICHTE

Aschaffenburg. Hermann Kundigraber, Direktor der städt. Musikschule, beging die Beethoven-Gedächtnisfeier mit einem Zyklus von vier Abenden. Die Einleitung bildete eine im Kammermusikrahmen gehaltene akademische Feier der städt. Musikschule; ihr folgte ein Orchesterkonzert, in dem das Frankfurter Sinfonieorchester unter Kundigrabers Leitung u. a. die Egmontmusik und die Eroica zu Gehör brachte. Ein zweiter Kammermusikabend in dem stimmungsvollen Festsaal unseres berühmten Schlosses wurde außer von bewährten einheimischen Kräften in erster Linie von den Bläsern des Würzburger Staatskonservatoriums bestritten. Den Höhepunkt des hiesigen Beethoven-Festes aber bildete unstreitig eine trotz aller Schwierigkeiten des Werkes würdige Aufführung der Missa solemnis, die abgesehen von der Heranziehung bedeutender auswärtiger Solisten nur dadurch möglich war, daß alle an der städtischen Musikpflege interessierten einheimischen Kreise große Opfer an Zeit und Geld brachten.

* Dr. *P—r.*

Freiburg i. Br. In der Arbeitsgemeinschaft für Neue Musik kamen zwei neue Werke von Julius Weismann zur Uraufführung. Der Komponist spielte selbst eine Suite für Klavier Op. 93; die gewählte alte Form ist mit köstlicher, lebendigster Gegenwart gefüllt. In vier von M. A. Topitz (Berlin) vorgetragenen Liedern nach Gedichten von Ernst Bertram, Op. 92, verwächst Text und Musik zu einem Ganzen von unerhört bezwingender, bisweilen ins Mystische gesteigerter Tiefe des Ausdrucks. Dr. *Sexauer.*

*

Gotha. Nachzutragen ist noch ein neueinstudierter Rosenkavalier und ein Gastspiel des gesamten Landestheaters in Kissingen (Mozarts Entführung unter Trinius), das von der Kissinger Kritik hoch gewertet worden ist. Schwaßmann brachte in der Liedertafel die dritte Leonoren-Ouvertüre und V. Sinfonie von Beethoven, ferner das Meistersingervorspiel und den Wach auf-Chor von Wagner mit glänzendem Erfolg heraus. Der stimmgewaltige Nürnberger Bassist Winter feierte an Liedern Triumphe. Der Musikverein schloß die Saison mit einem Liederabend von Paul Bender und einem Klavierabend (vier Beethoven-Sonaten) von Edwin Fischer sehr wirkungsvoll ab. *Ernst Rabich.*

BESPRECHUNGEN

Musikalien

Ernst Licht: Neue Lieder aus dem „Kleinen Rosengarten" von H. Löns, für Gesang und Klavier. Schünemanns Verlag, Bremen.

Die Trefflichkeit und volkstümliche Kraft der Lönsschen Texte und nicht die der Lichtschen Vertonungen dürften den letzteren zu ihrer Beliebtheit verholfen haben. Wie Lichts Gitarrebegleitungen vermuten lassen, ist er Dilettant; aber gerade solche haben noch den Mut, frisch, fröhlich im Volkston darauf loszuschreiben, und sie finden Verleger, Käufer und Sänger für ihre Lieder. So mag auch mancher Musikfreund zu diesen schlichten Liedern greifen, die nun im Schünemannschen Verlag erschienen, sanglich und leicht zu begleiten sind, aber weder Neues noch viel Eigenes bieten.
C. Knayer.

*

Alice Tegnér: Mit hellen Kinderstimmen. 30 Kinderlieder. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der Markt ist überschwemmt mit Kinderliedern. Sind sie melodisch und harmonisch neuartig, so sind sie für Kinder zu schwer und nur als Lieder brauchbar, die Kindern und Alten im Konzert vorgesungen werden. Sind sie aber volkstümlich einfach, dann sind sie musikalisch meist wenig bedeutungsvoll. Der günstige Fall ist, wenn die Texte recht lustig und echt kindlich sind und die Musik bei größter Einfachheit wenigstens rhythmisches Leben hat. Dies trifft für die vorliegende Sammlung zu (mit Ausnahme von einigen Nummern, z. B. 22 und 23). Die leichte schwedische Färbung der Musik bedeutet für uns Deutsche einen Reiz mehr. Daß die Komponistin Dilettantin ist, scheint uns aus verschiedenen Stellen hervorzugehen, was aber die Kinder kaum stören wird. Die Begleitung ist meist leicht und einfach, die Stimmlage bequem und nicht zu hoch. Ein hübsches, farbensattes Titelbild von Gertrud Caspari, der kinderlieben Malerin, schmückt das empfehlenswerte Heft. *C. Kn.*

*

Carl Brach: Einige Aufklärungen zum praktischen Unterricht in der edlen Sangeskunst. Verlag Baselt, Frankfurt a. M.

Stilistisch und inhaltlich etwas flüchtig gearbeitet, enthält das kurze Werkchen neben Richtigem und Bekanntem manche unbewiesene Behauptungen und manche Irrtümer.

Bücher

Paul Bernhard: Jazz. Eine musikalische Zeitfrage. Delphin-Verlag, München.

Die Jazzband hätte sich keinen besseren Anwalt wünschen können als den Verfasser dieser nicht ohne einen gewissen hymnischen Schwung geschriebenen und dabei recht ernsthaften Ehrenrettung einer neuen Kunstgattung, die noch von vielen Künstlern verachtet wird. Was man bei uns in Deutschland im allgemeinen als „Jazzband" kennt und zu hören bekommt, hat allerdings mit Kunstfertigkeit sehr wenig zu tun. Andererseits ist nicht zu leugnen, daß trotzdem, wenn auch vielleicht unbewußt mehr als bewußt, Jazzelemente in moderne Kunstschöpfungen eindringen. Interessant ist, wie die Musik „à la Jasbo" entstanden ist und in Amerika ganz im Zeichen der Industrialisierung Wolkenkratzern gleich alles andere verschlingt. In der Jazz-Kirchenmusik werden wir Amerika wohl noch länger die Hegemonie überlassen. Bernhard spürt den tiefen kultur- und musikgeschichtlichen Zusammenhängen mit der Vergangenheit nach, gibt Aufschlüsse über die Instrumentations- und Spieltechnik eines Jazz-Orchesters und teilt ihm in beredter Form große Zukunftsaufgaben zu. Mehrere Notenbeispiele, darunter einige Partiturseiten eines „Charleston-Foxtrotts", illustrieren die hübsch aufgemachte Schrift.

*

Dr. *Paul Nettl:* Beiträge zur böhmischen und mährischen Musikgeschichte. Verlag Rudolf M. Rohrer. Brünn 1927.

Der Musikhistoriker der Prager deutschen Universität faßt hier eine Anzahl seiner in der „Neuen Musikzeitung", der „Zeitschrift für Musikwissenschaft" und anderen Zeitschriften verstreuten Studien zur Musikgeschichte in Böhmen und Mähren zusammen. Mit zahlreichen Notenbeispielen und archivalischen Belegen, von denen die in dieser Schrift zum erstenmal veröffentlichten Akte der Prager Judenspielleutezunft besonders interessieren, gibt der Verf. einen Querschnitt zur Musikgeschichte der Sudetenländer im Zeitalter des Barock.

Minette Wegmann: Der primäre Ton am Klavier. Ein neues tontechnisches Werk. Kollektion Littolf Nr. 2704.

Das Büchlein ist „den Menschen zugeeignet, die durch geistige und seelische Unausgeglichenheit oder körperliche Widerstände leiden und denen ein Suchen nach ihrem Ton zur Befreiung nach technischer und menschlicher Seite innere Notwendigkeit ist". Ob diese Schrift ein solches Ziel erreicht, muß man bezweifeln, da es sowohl zu lakonisch wie zu knapp in den Ausführungen ist, so daß man nicht immer ganz bestimmt weiß, was gemeint ist. Die Verf. setzt die ihr geläufige Terminologie fast ebenso bei anderen voraus. Wichtig ist jedenfalls, daß das Klavierspiel von der psychologischen Seite aus erfaßt wird. Nicht irgend welche technischen Figuren stehen im Mittelpunkt, sondern der „unmittelbare", lockere, schön klingende Ton im Gegensatz zu dem in Klangfarben und Klangmassen bedingten „Klavierton". An Bachs Präludien des Wohltemperierten Klaviers I und Chopins Etüden Op. 10 und 25 werden die verschiedenen Anschlagsarten praktisch dargelegt. *A. K.*

*

Jon Wojku: Der natürliche Aufbau des Violinspiels. Griffel Verlag, Leipzig.

Die Neuerscheinungen, welche die endgültige Lösung des geigentechnischen Problems in Aussicht stellen, jagen einander; sie widersprechen sich dabei meist schon in den Ausgangspunkten und vermehren das Chaos, das in den Geigerköpfen herrscht. Dem Kritiker, der hier Spreu von Weizen trennen soll, wäre es nur dann möglich, das gleiche Tempo einzuhalten, wenn er nach flüchtiger Durchsicht sein Urteil abgeben würde. Man muß aber nicht nur in neue Gedanken eindringen, sondern oftmals auch sie erproben, um zu einem affektlosen, durchaus objektiven Befund zu gelangen. Nur aus letzterer Erwägung heraus ist das Buch Wojkus, das seit einem halben Jahr bei mir liegt, bisher unbesprochen geblieben. Nun kann ich es aber ruhig sagen: „Meine Ueberzeugung ist, daß hier Richtiges und allgemein Brauchbares mit Unrichtigem und Anfechtbarem vermischt vorliegt." Neu und begründet ist der Vorschlag mit starker Schräglage der Greiffinger zu spielen, um ihnen derart eine günstigere Fallrichtung zu geben. Der grundlegende Gedanke hat schon seinerzeit A. Jarosy zum Einfall eines zweckmäßigeren Fingersatzes geführt, und zweifellos ist die weitere Durchbildung der Idee zu begrüßen. Ein anderer Reformgedanke Wojkus betrifft die Einstellung des linken Oberarms. Er tritt für den freihängenden Arm ein und kennzeichnet die übliche Außenrollung (im Buche steht irrtümlicherweise Innenrollung, wahrscheinlich weil der Ellbogen dabei nach innen geht), als die Grundursache der geigerischen Hemmung. Die vorgeschlagene Armhaltung brächte unzweifelhaft Vorteile, der große Brustmuskel und der Oberarmbeuger würden derart minimal in Anspruch genommen und eine ideale Lockerung ermöglicht. Aber geht es denn so zu spielen? Die Antwort darauf: Es geht knapp bis zur dritten Lage, die höheren Applikaturen sind aber, ohne mehr oder weniger starkes Hereinnehmen des Ellbogens nicht erreichbar. Eine theoretisch-physiologisch richtige Forderung steht hier der praktischen Spielweise schroff gegenüber und mit diesem Erkennen ist Wojkus „natürlicher Aufbau" in seinem stärksten Pfeiler erschüttert. Nun weiter: Die Geigenhaltung, über welche wie bekannt eine eigene Literatur existiert, propagiert der Autor in der Weise, daß die Geige kissenlos am Schlüsselbein aufliegt und einen Stützpunkt am Halse durch Lagerung am Zeigefingerballen erhält. Diese Haltung ist abgeleitet aus der Grundidee. Denn es ist klar, daß wenn der linke Arm etwas vorgenommen, aber ohne Rollung von der Schulter hängt, der Geigenhals auf die Zeigefingerwurzel weist. Dadurch, daß dieser nun zur Auflage an dieser Stelle kommt, wird das Grundglied des ersten Fingers von den Greifbewegungen (Wojku boykottiert übrigens den Ausdruck „greifen") ausgeschaltet, der Geigenhals kommt in hohe Stellung, wodurch, wie schon Trendelenburg ausgeführt hat, manche Fingerschwierigkeiten vermindert werden. Dieser Stützpunkt am Zeigefingerballen ist aber ebenfalls ein theoretisches Gebilde, bei dem die Ausnahmen noch mehr zur Regel werden, als bei der früher besprochenen Armeinstellung. Abgesehen davon, daß er wiederum für die höheren Lagen gar nicht in Frage kommt, so möchte ich den Geiger sehen, der auch in der ersten Lage ein freischwingendes klangschönes Vibrato auf der E-Saite ermöglicht, ohne einen Stützpunkt zu verlassen, der zur Fessel würde. Ebenso wäre das Aufsetzen der Finger in der halben Lage erschwert und

Doppelgriffterzen in der ersten Position zwischen A- und E-Saite wären unter Einhaltung der Wojkuschen Norm überhaupt unspielbar. Was für ein Widerspruch steckt weiters darin, einerseits den Lagenwechsel aus dem Arm zu fordern, was unanfechtbar richtig, aber mangels einer mit oder ohne Kissen auf der Schulter fixierten Geige undurchführbar ist, und andererseits für eine Haltungsnorm einzutreten, bei welcher die Zeigefingerwurzel diagonal zum seitlichen Kinnhalter aufwärts wirken soll. Sehr gut scheint mir dagegen der Gedanke, das aktive Heben der Finger zu vermeiden und durch ein passives Loslösen, was Wojku „Aufgeben des auf die Saite wirkenden Druckes" nennt, zu ersetzen. Diesbezüglich bringt das Buch eine sehr feine und meines Wissens erstmalige Analyse, wobei nur das eine auffällt, daß eine physiologisch wesentliche Frage unberührt bleibt, nämlich welcher Muskulatur die Druckkraft entnommen wird. Der Druck kann ausgehen von den Beugemuskeln oder von den Muskeln, welche die Finger seitlich zum Daumen verspannen, wie Velden sehr richtig erkannt hat. Wojkus Buch ist also in vieler Hinsicht interessant und auch stilistisch gut geschrieben, aber daß es von umwälzendem Einfluß auf die Geigenpädagogik wäre, vermag man bei objektiver Stellungnahme nicht zu behaupten. *H. S.*

*

Albert Jacubeit: Der Schlüssel zum Naturgesetz des Singens. II. Aufl. 1926. Kommissionsverlag N. Simrock, Berlin.

Dieser „Schlüssel", daß das Singen auf Bewegungen und Gegenbewegungen, Spannungen und Entspannungen der entsprechenden Organe beruht, die weder verkrampft noch zu schlaff sein dürfen, dürfte kaum irgend einem ernsthaften Interessenten unbekannt sein. Daß bei der Kontrolle dieser Bewegungen das Ohr als Kontrolleur erst in zweiter Linie stehen oder (beim Schüler!) ganz ausgeschaltet sein soll (Seite 36 oben), steht mit dem natürlichen Empfinden und auch mit den Lehren des oft und reichlich in dem Büchlein zitierten Caruso („er wußte, daß es nur *ein* Ziel gäbe: den *schönen* Ton!") in Widerspruch und dürfte in der Praxis zu ähnlichen Mißerfolgen führen, wie die vor 30—40 Jahren betätigten Versuche mit stummen Klavieren und ähnlichen Unterrichtsinstrumenten. Gewiß ist das Ohr des Sängers „intuitiv" und „Nervensache", aber das Gefühl für Bewegungen ebenso, und beides muß *geschult* werden zu der Feinheit, wie der fertige Sänger es braucht. Das Ohr aber ist der weit sicherere, weil empfindlichere Führer. — Ueber die Funktion der Lunge schreibt der Verfasser: *„Durch die Dehnung der Lunge* und des Zwerchfells ist der Brustkorb gehoben." Ist das eine stilistische Entgleisung oder sollte Herr J. wirklich nicht wissen, daß die Lunge ohne Bewegungs- und Gefühlsnerven ist und lediglich durch die (vom Verf. an anderer Stelle als falsch angegriffene) Saug-, bezw. Druckwirkung der umgebenden Muskeln bewegt wird? Daß also auch die Lungenbläschen nicht „eingeatmete Luft auf Befehl des Gehirns wieder ausblasen" können? (Seite 18). Solche Unklarheiten auch bezüglich der Arbeit der „Bauchpresse", der Registerlehre und ähnlichem, besonders in der Polemik gegen A. Martienssen, gibt es eine ganze Reihe, die den Wert und die Notwendigkeit des Büchleins ziemlich problematisch erscheinen lassen.

*

Gustav Maerz: Gesangsmethoden? Eine kritische Studie. Verlag: Fritz Baselt in Frankfurt a. M.

Der Verfasser, der schon 1920 ein beachtenswertes Büchlein über „Grundlagen der Tonbildung" herausgegeben hat, beschert uns hier eine ganz ausgezeichnete, sehr klar und fesselnd geschriebene Broschüre, die man jedem Anfangs-Gesangsstudierenden in die Hand geben sollte, der bei der Wahl eines Gesangslehrers Rat und Hilfe sucht. Was der Autor über sogenannte „Methoden" im Gegensatz zu richtiger Methodik, was er über guten und schlechten Unterricht, über Begabung und Fleiß, über die „schöne Stimme" sagt, kann wohl jeder gute Stimmbildner fast Wort für Wort unterschreiben. Auch der „Sängerspiegel" enthält Beherzigenswertes, wennschon mir gute Sänger bekannt sind, deren Körpertyp von dem geschilderten abweicht. Nicht ganz folgen kann ich dem Autor in seiner unbedingten Bejahung gerade des „Arminschen" Stauprinzips. Ob er sich nicht doch täuscht, wenn er glaubt, die Arminsche Lehre decke sich durchaus mit seiner eigenen richtigen und gesunden Anschauung? *C. Br.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Das 59. Sängerfest der *Vereinigten Norddeutschen Liedertafeln* findet vom 2.—4. Juli in *Bremen* statt. Die Leitung hat Herr Prof. Ed. *Nößler*, Bremen.

— Die *Internationale Ausstellung „Musik im Leben der Völker"* in *Frankfurt a. M.* (11. Juni bis 28. August) umfaßt folgende Abteilungen: 1. Musikhistorische Abteilung, 2. Ethnographische Gruppe, 3. Abteilungen außerdeutscher Staaten, 4. Musikpflege in der Gegenwart, 5. Die Opern der Gegenwart, 6. Instrumente, 7. Mechanische Instrumente, 8. Fünfzig Jahre Sprechmaschine, 9. Rundfunkwesen, 10. Verlage und Musikliteratur. Das Gesamtprogramm der im Rahmen der Ausstellung stattfindenden Veranstaltungen ist folgendes: „Richard Wagner-Woche" (13.—18. Juni), „Woche für katholische Kirchenmusik (19.—24. Juni), „Tage für jüdische Musik" (26.—28. Juni), „Tage für evangelische Kirchenmusik" (6.—10. Juli), „Mechanische Musik" unter der Leitung Paul Hindemiths (21.—23. Juli), „Jugend- und Volksmusik" (27.—30. Juli). Im Juli finden des weiteren musikalische Veranstaltungen verschiedener Nationalitäten statt, so „Schweizer Volksmusik" (9.—10. Juli), „Chinesische Musik" (11.—17. Juli), „Polnische Musik" (14.—15. Juli), „Spanische Musik" (19.—20. Juli), „Holländische Volksmusik" (29.—31. Juli), „Ungarische Musik" (19.—21. Juli). Es schließen sich an ein „Internationales Arbeiter-Musikfest" (31. Juli bis 6. August), „Musikpädagogische Tage" (3. bis 8. August). Als besondere Veranstaltung gliedert sich in der Zeit vom 29. Juni bis 5. Juli an das „Musikfest der Internationalen Gesellschaft für neue Musik".

— Die Internationale Stiftung *Mozarteum* in *Salzburg* veranstaltet in der Zeit vom 3.—7. August d. J. eine Mozart-Tagung. Der wissenschaftliche Teil steht unter dem Vorsitz Prof. Dr. Hermann *Aberts* (Berlin) und umfaßt eine Reihe von Referaten bedeutender Musikgelehrter über neueste Resultate der Mozart-Forschung mit anschließenden Diskussionen. Das Orchesterkonzert sowie eine von der Festspielhausgemeinde für diesen Rahmen zur Verfügung gestellte Figaro-Aufführung dirigiert Bruno *Walter* unter Mitwirkung hervorragender Solisten und der Wiener Philharmoniker. Das Dresdner Streichquartett bestreitet einen Kammermusikabend. Die große c moll-Messe wird an der Stätte ihrer Uraufführung (25. Aug. 1783), der Stiftskirche von St. Peter, in einer diesem Raum und der ursprünglichen Absicht Mozarts angepaßten Besetzung mehr kammermusikalischer Art unter der Leitung Dr. B. Baumgartners zu Gehör gebracht. Ein „Heiterer Mozart-Abend" im Stiftskeller zu St. Peter soll unter anderem den intimen Charakter der Tagung unterstreichen und die Veranstaltungen nach der gesellschaftlichen Seite hin ergänzen.

— Der Generalintendant der Vereinigten städtischen Theater Kiel, Georg *Hartmann*, hat die Oper „Lucius Silla, Diktator von Rom" von Johann Christian *Bach* (dem Mailänder oder englischen Bach) in der Bearbeitung und Uebertragung von Dr. Fritz *Tutenberg* zur Uraufführung für die Spielzeit 1927/28 angenommen. Damit ist für die Renaissance des Schaffens dieses jüngsten und Lieblingssohnes des großen Johann Sebastian ein weiterer wichtiger Schritt getan. Die Bearbeitung und Uebersetzung aus dem Italienischen des Gamerra wurde nach dem nur noch in Darmstadt vorhandenen handschriftlichen Partiturexemplar vorgenommen, der Text teilweise nach anderen Quellen rekonstruiert.

— Der Städtische Gesangverein „Cäcilia" in *M.-Gladbach* veranstaltet im November anläßlich seines 75jährigen Bestehens im Verein mit dem Städt. Orchester, das sein 25. Jubiläum feiert, ein zweitägiges Musikfest unter Leitung des Generalmusikdirektors Hans Gelbke mit hervorragender Solistenbesetzung.

— *Bachs* „Kunst der Fuge" kam am 26. Juni in der von Wolfgang *Graeser* hergestellten Fassung im Rahmen einer Bach-Feier in der Thomaskirche zu Leipzig unter Leitung des Thomaskantors Professor Dr. Karl *Straube* zur Uraufführung.

— Das *Konservatorium für Musik* in *Graz* (Leitung: Prof. Dr. R. v. *Mojsisovics*) brachte mit lauter eigenen Kräften drei Opernaufführungen heraus: „Die chinesischen Mädchen", Opera buffa in 1 Akt von *Metastasio*, Musik nach *Rinaldo da Capuas*, „La Zingard", bearbeitet von R. v. Mojsisovics, ferner „Die drei Ordensritter", Kammeroper in 1 Akt von Günther

Eisel und „Märchen“, arabische Phantasieszene von Konrad *Stekl.* Eisel und Stekl sind Schüler der Kompositionsklasse von Prof. Dr. v. Mojsisovics.

— Ernst *Kreneks* Oper „Johnny spielt auf“ wurde von der Metropolitan-Opera in *New York* zur Aufführung angenommen.

— Ein dramatisches Chorwerk von Heinz *Tiessen* „Ein Frühlingsmysterium“ wird in der Volksbühne in *Berlin* zur Uraufführung kommen.

— Kurt *Weills* neues Werk „Na und?“ hat die *Dresdner* Oper zur Uraufführung erworben.

— *Schönbergs* „Erwartung“ wird an der Wiesbadener Oper zum erstenmal in Deutschland aufgeführt werden.

— Bernhard *Kaun,* der Sohn des bekannten Komponisten Hugo Kaun, dirigierte in *Rochester* (New York) eine eigene sinfonische Suite für großes Orchester mit vollem Erfolg.

— Bei einem Konzert des Singvereins Regensburg kamen unter Leitung von Ulrich *Herzog* Chöre von H. K. *Schmid* (Op. 48 und 49) zur Erst- bezw. Uraufführung. Den großen Erfolg ersang sich der Singverein an diesem Abend mit den Reiterliedern Op. 67 von J. *Haas.*

— Am 10. April d. J. fand in Stuttgart-Degerloch eine Passionsmusik aus Werken von Hermann *Ruck* statt unter Mitwirkung des Tenoristen Adolf *Harlacher,* des Kirchenchors Degerloch und des Landestheaterorchesters. Zu Gehör kam eine Arie aus Psalm 22 für Tenor, Harfe und Orgel, die Kantate „O Lamm Gottes“ (Verlag Ries & Erler) für Tenor, Chor, Streichorchester und Orgel, ferner drei Uraufführungen, nämlich „Passion“ für Orgel, dann ein Chor „Alles Wesen, alles Sein“ aus „Bruder Tod“ von Anna Schieber und die große Abendmahlskantate für Tenor, gemischten Chor, Streichorchester, Harfe und Orgel.

— Unter Leitung von Karl *Schuricht* kam im Wiesbadener Kurhause die „Märchensuite“ (Pastorale — Tragische Elegie — Nächtlicher Zauberwald) für kleines Orchester von Bernhard *Lobertz* (Frankfurt) zur erfolgreichen Uraufführung.

— In *Königsberg* errang Herbert *Brust* mit der Uraufführung seiner Bratschenmusik Op. 8 durch den Bund für neue Tonkunst einen vollen Erfolg.

— In *Ludwigshafen a. Rh.* kam die sinfonische Dichtung „Bergpsalm“ für Männerchor, Baritonsolo, großes Orchester und Orgel von Karl *Bartosch* zur erfolgreichen Uraufführung.

— In *Kaiserslautern* fand ein Klavierkonzert mit Werken von Karl *Wüst* (als Uraufführungen: Fantasie und Fugato über „Wachet auf“, 3 Psalmen für Bariton und Orgel, 2 Chöre für vierstimmigen gemischten Chor) erfolgreich statt.

— Otto *Volkmann,* der städtische Musikdirektor und musikalische Oberleiter der Oper in Osnabrück, hat im vergangenen Winter in einer Reihe von Beethoven-Konzerten eine Anzahl Sinfonien und die Missa, ferner u. a. Bruckners dritte und Brahms' erste Sinfonie mit großem Erfolge aufgeführt. Volkmann hat u. a. besonders erfolgreich Aufführungen der Opern „Mahl der Spötter“ von Giordano (Uraufführung) und „Figaros Hochzeit“ herausgebracht. Anfang Mai dirigierte er mit glänzendem Erfolge auf Einladung der Stadt Münster die Oper „Carmen“ und in einem Sinfoniekonzert Brahms' erste Sinfonie.

— Trude *Schulz-Albrecht* (Ulm) hatte mit ihrem a cappella-Chor (Frauenstimmen) in der Wiedergabe altitalienischer Werke in *München* ausgezeichneten Erfolg.

— Im letzten Sonderkonzert des Musikvereins *Paderborn* brachte der Sieglsche Madrigalchor zwei geistliche Gesänge von Adolf *Pfanner* und religiöse Gesänge aus Op. 51 (für fünfstimmigen Männerchor) von Otto *Siegl* zur beifällig aufgenommenen Uraufführung. Ferner gelangten Werke von R. *Peters* und *Kaminski* zur Erstaufführung.

— Der *Reichsverband Deutscher Orchester und Orchestermusiker* trat in *Magdeburg* zu seiner diesjährigen großen, auf vier Tage bemessenen Tagung zusammen, an der sich die Mitglieder des Verbandes aus ganz Deutschland beteiligten. Den Auftakt bildete in der neuen Magdeburger Stadthalle ein großes Festkonzert, das von Generalmusikdirektor *Busch* (Dresden) geleitet wurde und an dem 140 deutsche Orchestermusiker mitwirkten.

— Ein Kompositionsabend von Julius *Klaas* in *Köln* mit Klavierwerken und Liedern fand erfolgreich statt im Rahmen der Literarisch-Musikalischen Gesellschaft.

— Die philosophische Fakultät der *Universität Heidelberg* ehrte Wilhelm *Furtwängler* durch die Verleihung der Würde eines Dr. h. c.

— Aus der von Prof. Bernh. Sekles am *Dr. Hochschen Konservatorium* in *Frankfurt a. M.* eingerichteten *Orchesterschule* sind seit ihrem Bestehen eine Reihe Schüler an deutsche und ausländische Orchester gekommen.

— Das *Wendling-Quartett* Stuttgart wirkte beim Bonner Beethoven-Fest sehr erfolgreich mit.

— Zum Nachfolger des Intendanten des Saarbrückener Stadttheaters Skurah wurde Eugen *Felber,* zuletzt Intendant der Vereinigten Stadttheater Beuthen i. Oberschl., gewählt.

— *Gertrud Kappel* ist von der Generaldirektion der Bayr. Staatstheater auf weitere 5 Jahre verpflichtet worden.

— Die Dresdner Kammersängerin Eva *Plaschke-von der Osten* beendete ihre 25jährige ruhmvolle Wirksamkeit an der Dresdner Staatsoper am 27. Juni als Brünnhilde („Walküre“). Vorher trat die Künstlerin noch in anderen Hauptrollen letztmalig auf.

— Dem isländischen Dirigenten und Komponisten *Jon Leifs* wurde durch Beschluß des isländischen Parlaments eine staatliche Komponistengage verliehen.

— An das Landestheater in *Darmstadt* wurde Kapellmeister Karl *Bamberger* vom Stadttheater Danzig verpflichtet.

— Intendant Dr. *Niedecken-Gebhardt* vom Stadttheater Münster i. W. hat plötzlich seine Entlassung eingereicht, die auch bewilligt wurde. Dr. Niedecken-Gebhardt hatte dem Schauspielregisseur König gekündigt und sah sich plötzlich der gesamten Presse wie einem Teil des Theaterausschusses gegenüber.

— Zum Leiter des Musikwesens der Stadt Münster i. W. wurde als Nachfolger von Schulz-Dornburg Dr. Richard *v. Alpenburg,* ein geborener Tiroler, gewählt, der bislang in Aachen, Graz und Innsbruck vorwiegend am Theater gewirkt hat.

UNTERRICHTSWESEN

— Rudolf *Schulz-Dornburg,* der als künstlerischer Berater und Operndirektor der Städtischen Bühnen nach Essen berufen wurde, wird im Oktober nach dem Muster der von ihm in Münster gegründeten Schule für Musik, Bewegung und Sprache auch dort eine solche Fachschule mit Unterstützung der städtischen Behörden ins Leben rufen. Rudolf v. Laban wird ebenfalls nach Essen gehen.

GEDENKTAGE

— Am 13. Juli ist der 25. Todestag von Benjamin *Bilse,* dem einstigen Dirigenten des nach ihm benannten Bilse-Orchesters in Berlin, aus dem 1882 zum Teil das Philharmon. Orchester hervorging.

— Im Juni beging Dr. Cornelius *Preiß* in Linz sein 25jähriges Jubiläum als Musik- und Theaterschriftsteller.

TODESNACHRICHTEN

— In Berlin starb der hauptsächlich als vortrefflicher Konzertbegleiter bekannte Pianist Fritz *Lindemann.* In Ostpreußen 1876 geboren, erhielt er seine musikalische Ausbildung durch Xaver und Philipp Scharwenka wie auch Wilhelm Berger in Berlin. L. war auch eine Zeitlang als Kapellmeister an Berliner Bühnen tätig.

— In Reichenberg starb als Direktor des dortigen Theaters Alois *Pennarini,* der ehemals gefeierte Heldentenor der Hamburger Oper.

— Kammersänger a. D. Max *Büttner,* der viele Jahre lang ein hervorragendes Mitglied der Karlsruher Oper war, ist im Alter von 70 Jahren gestorben.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Der *Tonika-Do-Bund* E. V. (Verein für musikalische Erziehung) veranstaltet seine diesjährigen Lehrerkurse (Gehörbildung, Stimmbildung, Chorleitung) vom 1.—7. Juli in Verbindung mit der Ausstellung „Musik im Leben der Völker“ in Frankfurt a. M. unter Leitung seines Vorsitzenden, des bekannten Chorerziehers und Stimmbildners Alfred Stier (Dresden). Die Geschäftsstelle des Bundes, Berlin W. 57, Pallasstr. 12, versendet Einladungen und Stundenplan.

— Die italienische Oper erlebt gegenwärtig kritische Zeiten. Die Zahl der Stagioni betrug in diesem Winter nur etwas über 100 gegen 300 vor dem Kriege. Trotz der Subventionen, welche die Stadtverwaltungen auf Wunsch der Regierung überall gewähren, werden beträchtliche Defizite gemeldet (so für das Teatro Argentina in Rom von 1 Mill. Lire, für La Fenice in Venedig von 300 000 Lire). Der Abwanderung der Musikstudierenden nach Berlin und Paris soll die von der Regierung in Pesaro neubegründete Universita musicale entgegenwirken.

— Aus Anlaß der Internationalen Ausstellung „Musik im Leben der Völker" wird das Fr. Nicolas Manskopfsche Musikhistorische Museum, Frankfurt a. M., dem Andenken von *Hector Berlioz* eine Ausstellung widmen.

— Robert *Keldorfer* schrieb drei Kammerlieder aus der Lyrik Li-tai-pos, deutsche Nachdichtung von Klabund, für Bariton, Streichquartett und Klavier; das Opus wird in Kürze im Verlag von Breitkopf & Härtel erscheinen.

— Der *Briefwechsel* zwischen Clara *Schumann* und Johannes *Brahms*, der kürzlich im Verlage von Breitkopf & Härtel erschien, wird demnächst in einer englischen Ausgabe erscheinen.

— Georg Philipp *Telemanns* „Tafelmusik" erscheint demnächst als Band 61/62 der Denkmäler Deutscher Tonkunst als erster Band der neu in Angriff genommenen, vorläufig auf 20 Bände berechneten Serie. Herausgeber des Bandes ist Max Seiffert. Die theoretischen Ausführungen zu den neuen Denkmäler-Bänden erscheinen künftig in Form gesonderter Beihefte. Teile der „Tafelmusik" führte Karl Straube im Leipziger Gewandhaus mit außergewöhnlichem, die Lebensfähigkeit dieser Musik beweisendem Erfolg auf.

* * *

Zu unserer Musikbeilage. Julius *Klaas*, der Komponist des Präludiums für Klavier und des Liedes auf den Text von R. Schickelé, erscheint nicht zum ersten Male an dieser Stelle. Der aus Westfalen stammende, in Auerbach (Hessen) ansässige Tonsetzer hat bereits eine beträchtliche Anzahl Klavierstücke und Lieder, weiter 3 Klaviersonaten, 3 Violinsonaten, 3 Streichquartette, je eine Suite für großes und Kammerorchester, sowie ein Melodram geschaffen. Ein Teil seiner Lieder ist bei Tischer & Jagenberg, Köln, und bei Schultheiß, Stuttgart, erschienen.

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Inland.

Allgemeine Musikzeitung. 54. Jahrg., 22 und 23/24 (Berlin). — „Widerstreit zwischen linearer Polyphonie und atonaler Harmonik" von Hans *Zöllner*. — „Rheinland-Westfalen und der Allg. Deutsche Musikverein" von Martin *Friedland*. — „Wie das Musikprüfungswesen segensreich gestaltet werden könnte" von Hans F. *Schaub*. — „Persönlichkeit in der Musik" von Fritz *Brust*.

Das Orchester, 4. Jahrg., 11 und 12 (Berlin). — „Die Bedeutung des Allg. Deutschen Musikvereins" von Rob. *Hernried*. — „Neue Tondichter". — „Das Probedirigieren" von Jon *Leifs*. — „Die Entwicklung" der Magdeburger Orchestermusik" von Max *Hasse*. — „Die Zukunft der Opernbühne" von Rob. *Hernried*.

Deutsche Sängerbundeszeitung, 19. Jahrg., 22, 23 und 24 (Berlin). — „Sängernachwuchs" von Wilhelm *Tebje*. — „Goethe und die Musik" von P. *Martell*. — „Carl Steinhauer" von Wilhelm *Lange*. — „Der Anzug des Sängers" von Johannes *Poppe*. — „Die Arbeit des Schriftführers" von *Wenzel*. — „Wien" von Rudolf *Holzer*. — „Beethoven und das Liebespaar" von Wilhelm *Schäfer*.

Deutsche Tonkünstlerzeitung, 25. Jahrg., 451 und 452 (Berlin). — „Beethovens Glaubensbekenntnis" von Joh. *Lühmann*. — „Ernst L. Fr. Chladni" von Alfred *Lasson*. — „Reformen des Musikunterrichtswesens" von Rudolf *Racky*. — „Die geistigen Grundlagen und die Stilmerkmale alter und neuer Chorliteratur" von Ludwig *Unterholzner*. — „Vom Gesangunterricht zum Musikunterricht" von Siegfr. *Mauermann*.

Die Musik, 19. Jahrg., 9 (Stuttgart). — „Das Finale in Mozarts Meisteropern" von Alfred *Lorenz*. — „30 oder 50 Jahre — die große Streitfrage" von Robert *Hernried*. — „Auslandspropaganda" von Richard H. *Stein*. — „Neue Händel-Funde" von Martin *Frey*. — „Körper und Seele beim Musiker" von Gerhard *Granzow*. — „Der faustische Zug in Gustav Mahlers Wesen und Werk" von Roland *Tenschert*.

Die Musikantengilde, 5. Jahrg., 4 (Wolfenbüttel). — „Zur Generalbaßpraxis der Schütz-Zeit" von Friedrich *Blume*. — „Schulchor und Schulorchester" von Heinrich *Schumann*.

Die Musikwelt, 7. Jahrg., 6 (Hamburg). — „Paul Kletzki" von Siegfried *Salomon*. — „Musikleben in Weimar während der letzten zwei Menschenalter" von Otto *Francke*.

Die Vierte Wand, 14/15 (Magdeburg). — „Arbeit am Schauspieler" von Joh. *Günther*. — „Tanzmasken und Maskentanz" von Gustav *Grund*. — „Grundformen des schauspielerischen Erlebens bei Ludwig Devrient" von Edgar *Groß*. — „Heinrich Laubes Burgtheater" von Friedr. *Rosenthal*. — „Alte und neue Schule in der Schauspielkunst" von Friedr. *Holthaus*. — „Theaterkrisis?" von Bernh. *Diebold*. — „Rollenstudium und Körperkultur" von Luise *Reuß-Belce*. — „Theater und Tanzkunst" von Rudolf von *Laban*. — „Kainz — Hamlet — und das Kostüm" von Alfred *Halm*. — „Proben und Aufführungen im Weimarischen Hoftheater der Goethezeit" von Bruno *Sutori-Neumann*. — „Der Freischütz in Wien" von Julius *Kapp*. — „Das Schwetzinger Theater" von Friedr. *Walter*. — „Erneuerung der Oper" von Otto *Erhardt*. — „Dichtung und Theater" von Heinz *Lippmann*. — „Magdeburgs aktuellstes Theater" von Friedrich *Michael*. — „Der Schauspieler und seine Rolle" von Friedr. *Kayßler*. — „Die Bühne der Renaissance" von Helene *Hille*. — „Der sechste Sinn" von Georg *Droescher*. — „Wird auf den heutigen Bühnen technisch rationell gearbeitet?" von Friedrich *Kranich*. — „Das Gastspieltheater" von Heinz *Herald*. — „Ein Zucker-Bacher als Theaterpächter" von Karl *Benyovszky*. — „Zur gegenwärtigen Situation der deutschen Theater" von Wolfgang *Hoffmann-Harnisch*. — „Die Bühne und ich" von Karl Heinz *Martin*. — „Umgang mit Dramen" von Berthold *Mertell*. — „Das Licht auf der Bühne" von S. *Teichmüller*. — „Führung durch ein Theatermuseum" von Eugen *Wolff*. — „Deutsches Frontheater im Weltkrieg" von Hermann *Pörzgen*. — „Gründe, die gegen eine Neuübersetzung von Shakespeares Dramen sprechen" von Hans *Rothe*. — „Theaterbriefe Heinrich Laubes" von H. H. *Houben*.

Hellweg, 7. Jahrg., 10 und 11 (Essen). — „Das Zeitproblem der Oper" von Gustav *Kneip*. — „Der Heidelberger Maler Herbert Graß" von Richard *Braungart*. — „Wie entsteht Filmmusik?" von Lothar *Band*. — „Thomas Mann als Strandgut auf der Insel der 30 Särge" von Hanns *Johst*. — „Ernst Th. Peerdt — ein Düsseldorfer Meister" von Karl *Roettger*. — „Ludwig Weber" von Friedr. W. *Herzog*. — „Jugend und kommende Musik" von Ludwig *Weber*.

Oesterreichische Gitarre-Zeitschrift, 1. Jahrg., 3 (Wien). — „Gitarremusik in Wien zur Zeit Beethovens" von Alfred *Orel*. — „Beethoven und die Wiener Volksmusik" von Karl *Kobald*. — „Beethoven und die Gitarre" von Th. *Frimmel*. — „Beethoven und Giuliani" — „Hans von Bülows Eroica-Widmurg" von Robert *Haas*. — „Beethoven als Theaterheld" von Viktor *Junk*. — „Die Laute als Generalbaßinstrument" von Wilhelm *Fischer*. — „Ueber die Eigenschaften der musikalischen Klänge" von Rudolf *Pozdena*.

Monatsschrift der vereinigten rheinisch-westfälischen Lehrer- u. Lehrerinnen-Gesangvereine, 3. Jahrg., 1 (Aachen). — „Beethoven als Erzieher" von Karl *Busemann*. — „Der kurkölnische Hoforganist Ludwig van Beethoven" von W. *Knothen*.

Monatshefte für katholische Kirchenmusik, 9. Jahrg., Heft 5 (Regensburg). — „Zur Themenbildung Palestrinas" von Karl Gustav *Fellerer*. — „Aphorismen zur Choralbegleitungsfrage" (Schluß) von P. *Griesbacher*.

Musica divina, 15. Jahrg., 4/5 (Wien). — „Das Wesen des Kirchenstils" von Otto *Ursprung*. — „Zur Behandlung der Singstimmen in den Kirchenwerken von W. A. Mozart" von Friedr. *Bayer*. — „Beethovens Religiosität" von Andreas *Weissenbäck*.

Rheinische Musik- und Theaterzeitung, 28. Jahrg., 19/20 und 21/22 (Köln). — „Der Entwicklungsgedanke in der Kunst" von Hermann *Haas*.

Signale für die musikalische Welt, 83. Jahrg., 21, 22 und 23 (Berlin). — „Musikantenfröhlichkeit" von Wilh. *Heimann*. — „Bach" von Curt *Karges*. —— „Die musikalische Bildergalerie" von Luise *Diehl*. — „Tenor oder Bariton" von Karl

Sattelberg. — | „Der Begriff des Fortschritts“ von Karl *Westermeyer.* — „Ueber die psychologischen Grundlagen musikalischen Erlebens“ von Joh. *Dreis.* — „Das Musikleben am europäischen Balkan“ von L. Th. *Koffmann.* — „Zur Erkenntnis des nationalen Stils in der russischen Musik von Peter *Tanoff.*

Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik, 5. Jahrg., 5 (Hildburghausen). — „Christian Friedrich Witt“ (Schluß) von Hans *Klenk.* — „Nachrichten über die St. Georgen-Orgel in Eisenach“ von Hans *Löffler.*

Zeitschrift für Musik, 94. Jahrg., 6 (Leipzig). — „Etwas über deutsche Musikanschauung“ von Alfred *Heuß.* — „Die Zukunft der Verwertung der musikalischen Aufführungsrechte in Deutschland und Oesterreich“ von Georg *Göhler.* — „Das absolute Gehör und der Charakter der Töne und Tonarten“ von Hermann *Ambrosius.* — „Ein Blick in die Geisteswerkstatt G. F. Händels“ von Hans *Dütschke.*

Zeitschrift für Musikwissenschaft, 9. Jahrg., 8 (Leipzig). — „Die musikalischen Beziehungen zwischen Leipzig und der Oberlausitz“ von M. *Gondolatsch.* — „Ein Musiker des Göttinger Hainbundes Joseph Martin Kraus“ von Kathi *Meyer.* — „Cherubiniana“ von Richard *Hohenemser.*

Ausland.

Der Auftakt, 7. Jahrg., 4 und 5/6 (Prag). — „Zur Musikgeschichte Böhmens“ von E. *Steinhard.* — „Böhmen und das deutsche Kirchenlied“ von Th. *Veidl.* — „Das Taboritenlied“ von Z. *Nejedly.* — „Italienische Instrumentalmusiker des 17. Jahrhunderts in Prag“ von P. *Nettl.* — „Komponisten aus Böhmen in Frankreich“ von Jan *Brauberger.* — „Mysliweczek“ von Viktor *Joß.* — „Ein Collegium musicum im Böhmerwald“ von Ernst *Rychnowsky.* — „Prager deutsche Tonkunst um 1848“ von Heinrich *Rietsch.* — „Ein Prager historisches Orchestrion“ von Paul *Krasnopolski.* — „Fantasie über ein beliebtes Forscherthema“ von A. *Jemnitz.* — | „Der erste Prager Don Juan-Darsteller Luigi Bassi“ von B. *Paumgartner.* — „Eine Bach-Handschrift in Italien“ von G. *Selden-Goth.* — „Elektrische Musik“ von G. *Sandsberg.* — „Szymanowski“ von M. *Glinsky.* — „Zur Musikästhetik der Gegenwart von Robert *Lach.* — „Moderne musikpädagogische Strömungen“ von Grete *Wolf.*

La Revue Pleyel, 44 (Paris). — „Zur japanischen Musik“ von H. *Gil-Marchex.* — „Ein Mäzen aus der Zeit Ludwigs XV., M. de la Poplinière“ von J. G. *Prod'homme* (Schluß). — „Der Ursprung des Xylophons“ von G. *Servières.*

Le Menestrel. 89. Jahrg., 21—23 (Paris). — „Die Musik im Werke von Claude de Saint-Martin“ von R. *Petit.* — | „Pierrot und die Klage der Theater“ von M. Belvianes. — „Pierrot und die Musik“ von M. *Belvianes.*

Il Pianoforte, 8. Jahrg., 5/6 (Turin). — „Neue Betrachtungen über das musikalische Drama: Poesie und Musik“ von G. *Rossi-Doria.* — „Die italienische Oper des 19. Jahrhunderts“ von G. *Pannain.* — „Unser musikalisches Libretto von der »Dafne« zum »Nero«“ von C. *Calcaterra.* — „Die Inszenierung und Oper bis zur Romantik“ von F. *Torrefranca.* — „Die moderne Oper und Inszenierung“ von M. *Soldati.* — „Das Operntheater im modernen Leben“ von L. *Parigi.* — „Eine jüngst wieder aufgefundene Oper von Alessandro Stradella“ von A. *Gentili.*

Musica d'oggi, 9. Jahrg., 5 (Mailand). — „Romanische Muse“ (I) von E. *Romagnoli.* — „Musikalische Heilung“ von *Arth.*

Bezugsbedingungen

Vierteljährlich 6 Hefte mit Musik- u. Kunstbeilagen RM. 4.—. Einzelheft RM. —.80. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und die Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag einschl. Versandgebühr im Inland RM. 4.50, nach dem Ausland RM. 5.—. Postscheck-Rechnung Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart Nr. 2417.

*

Anzeigen-Preise

Die viergespaltene Nonpareille-Zeile RM. —.50. 1/1 Seite RM. 170.—, 1/2 Seite RM. 90.—, 1/4 Seite RM. 47.50, 1/8 Seite RM. 25.—, 1/16 Seite RM. 14.—. Bei Wiederholungen Rabatt. Anzeigen-Annahme durch den Verlag

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG
48. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1927 Heft 20

Markgräfin Wilhelmines Verdienste um Bayreuths Erziehung zur Musikstadt

Ueber die allerälteste musikalische Vergangenheit der uns heute dichterisch und musikalisch so reich verklärten Stadt am Fichtelgebirge ist wenig zu berichten. Ihre regierenden Herren vor dem Dreißigjährigen Krieg waren zuviel in blutige Händel verwickelt; so kam — „inter arma silent musae" — der Sinn für Sang und Saitenspiel zu kurz. 1509 z. B. zählte (unter Markgraf Friedrich) noch kein einziger Musiker zum Hofstaat. Der Geist der Reformation, der mit den nächsten Jahrzehnten Bayreuth ganz beherrschte, ließ zudem Sinn und Geschmack für die damals in der Blütezeit stehende italienische Kirchenmusik aussterben. (Ein evangelisches Liederbuch: Bayreuther Gesangbuch mit 267 Liedern erscheint 1630.) — Den eingehenden Forschungen Dr. L. Schiedermairs (Marburg), die er in seinem Werke über die Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus zusammenfaßte, ist es zu danken, daß uns eine vollständige Folge aller namhaften Bayreuther Künstler und Musikaufführungen dargeboten wird. Es würde hier zu weit gehen, uns mit deren Einzelheiten zu befassen, unsere Absicht geht vielmehr dahin, den künstlerischen Verdiensten jener Frau einen Kranz zu winden, deren Geist bei allem Zauber der Weiblichkeit doch etwas von männlicher Energie und Unternehmungslust eignet, deren Erscheinung nicht umsonst Aehnlichkeit mit dem vergötterten Lieblingsbruder „Fridericus Rex" aufweist, dessen Neigungen wie Abneigungen sie teilte. — Die Gerechtigkeit verlangt zunächst ihrer Vorgänger in den Bayreuther Kunstbestrebungen zu gedenken. Unter Markgraf Georg Wilhelm, der mit seiner Gemahlin des öfteren selber mitwirkte, führte man schon bei Hofe allerlei Singspiele oder „Opern" auf; auch Markgraf Christian hatte musikalische Neigungen, die aber durch Kriegszeiten und nötige Sparsamkeit stark eingedämmt wurden. Die eigentliche *Oper* (der Ursprung der Oper wird bekanntlich auf Ende des XVI. und Anfang des XVII. Jahrhunderts datiert mit Caccinis und Peris Werken) zog *1661* mit dem Regierungsantritt des Markgrafen Christian Ernst zu Bayreuth ein. Sein Großvater schon, der Choralgesang über alles liebte, hatte einen trefflichen Organisten Joh. Staden (1604—16) nach Bayreuth berufen, der u. a. „Das Venuskränzlein", eine dem Markgrafen gewidmete weltliche Liedersammlung, komponierte. Dessen Nachfolger war Tob. Droitlin aus Preußen. — In breiterem Rahmen wird nun unter Christian Ernst die Musik gepflegt. Er selbst spielt das „Clavichordio" und hat seinen musikalischen Geschmack auf vielen Reisen, namentlich in Rom, wo er Opern kennen lernt, gebildet. Die sächsische Prinzessin Erdmuthe Sophie, die Christian Ernst als Gemahlin heimführt, bringt nicht minder großes Verständnis und Geschmack für gute Musik mit. Ihr zu Ehren wird v. Birkens „Sophia", die *erste* Bayreuther Oper in *deutscher* Sprache aufgeführt. Ungefähr 1667 wird aus Braunschweig der erste Kapellmeister Martin Colerus nach Bayreuth berufen. — Nur kurz währte das erste Eheglück des Markgrafen. Nachdem ihm der Tod die kunstsinnige Gefährtin entrissen, wählt er als zweite Gattin die württembergische Prinzessin Sophie Luise. Ihr Einzug wird wiederum mit musikalischem Festspiel gefeiert und sie selbst bringt, von Jugend an musikalisch gebildet, allem Musikleben förderndes Interesse entgegen. Der Markgraf engagiert zur Verstärkung der Kapelle neue Musiker, unter denen sich besonders die Brüder Phil. und Joh. Krieger auszeichnen. Es folgt der Bau einer Opernbühne, Gastspiele berühmter Künstler, namentlich auch aus Italien, werden eingeführt. — Nun blieb es nicht aus, daß fremdländische Gäste dauernd für Bayreuth gewonnen, diese aber zu störenden Elementen, Urhebern von Neid und Eifersucht unter dem übrigen Kunstpersonal wurden. — Hervorgehoben wird: Ruggiero Fedeli, Pietro Torri (später Opernkomponist in München), die Sängerin Zanetta u. a. Auch Künstleraustausch findet statt zwischen den Höfen von Württemberg, Braunschweig-Wolfenbüttel, Onolzbach mit Bayreuth — kurzum, ein reges Musikleben beginnt sich bereits unter Christian Ernsts Regierung zu entfalten. Er stirbt (zum dritten Mal verheiratet, Elisabeth Sophie geb. Prinzeß v. Preußen überlebt ihn) 1712 zu Erlangen. Sein Sohn Georg Wilhelm (vermählt mit Prinzessin Sophie von Weißenfels) setzt eifrig die Musik-, namentlich Opernpflege fort. Er engagiert nach Möglichkeit tüchtige Künstler; seine ersten Kapellmeister sind Stölzel, Hurlebusch, danach der

berühmte Hamburger Phil. *Telemann*, der 1726 nach Bayreuth berufen wird. Musik der beliebtesten Italiener, darunter auch des am Dresdener Hofe wirkenden *Lotti* blieb in Bayreuth nicht unaufgeführt und war beliebter als alles, was dort bis dahin von deutscher Musik bekannt war. Wohl schrieb Telemann Opern für Bayreuth; Wunder nimmt es aber, daß nirgends einer *Bach*-Aufführung dort erwähnt wird, weder der geistlichen noch weltlichen Werke, wie etwa der entzückenden heiteren Kantaten! — Dagegen fand man neben der italienischen Oper Geschmack an einer Art von Volksoper derben Stils, wie man sie in Hamburg pflegte, ein seltsamer Mischmasch, bei dem die komische Person nie fehlen durfte.

Es brach eine neue Kunstepoche für Bayreuth an, als 1731 die künstlerisch veranlagte und geistig bedeutendste Frau unter seinen Fürstinnen, die Gemahlin Markgraf Friedrichs, Markgräfin *Wilhelmine* ihren Einzug hielt. Zunächst kam Wilhelminens Einfluß, da sie bis zu dem 1735 erfolgten Tode des Schwiegervaters noch Erbprinzessin blieb, dann erst Markgräfin wurde, nur im engeren Kreise in Frage. Mit dem Regierungsantritt ihres Gatten aber machte sich die Erneuerung des ganzen Bayreuther Musiklebens geltend, das Wilhelmine, als schließliche alleinige Generalintendantin ihres Theaters, glanzvoll zu gestalten wußte. Allem Derben, allem Banalen war ihre hochsinnige Seele abhold. Sie, die selber talentvoll dichtete, malte, komponierte (sie hatte bereits in der durch die schlimmen Launen und Härte der Eltern getrübten Jugendzeit in der Kunst tröstende Zuflucht gefunden), suchte sich selbst musikalisch mit Hilfe guter Meister immer weiter zu bilden.

Waren ihr daheim die süßesten Stunden jene gewesen, die sie musizierend mit dem geliebten Bruder Fritz verbrachte, er seiner „principessa" genannten Flöte, sie ihrer Laute, dem „principe", liebliche Duos entlockend, so beschränkt sie sich in Bayreuth nicht allein auf das Clavicembalo- und Lautenspiel. (Pesne hat uns das reizendste Portrait Wilhelminens als Lautenspielerin überliefert.) Auch die Violine versucht sie zu meistern; nebenbei bildet sie ihre Stimme weiter aus und treibt ernstliche musiktheoretische Studien, wie denn all ihrem Streben der Zug nach Gründlichkeit und möglichster Vervollkommnung eigen ist. Auch die Umgebung trägt bald Wilhelminens Gepräge: das Musikzimmer der Eremitage, der Musiksaal im neuen Bayreuther Schlosse, werden mit der größten Liebe ausgestattet (auch mit den Portraits der Lieblingskünstler). Kaum ein Abend vergeht, an dem nicht musiziert wird. Quantz, der aus Dresden nach Berlin berufene erste Flötist und Komponist, ist nicht nur Lehrer Friedrich des Großen, sondern auch seiner Schwester in der Tondichtung, dem sie noch andere Lehrmeister folgen läßt. Sie ist perfekte Notenschreiberin und sendet von Bayreuth aus des öfteren eigenhändig geschriebene Musik an den Bruder, der ihr einmal mit den Worten dankt: „Die Hand, die das Solo schrieb, ließ mich freudig erschrecken. Ich habe jede Note hundertmal geküßt." — In den Briefen an den wahrhaft angebeteten Bruder bleibt kaum ein Künstler, der neu gewonnen, kaum irgend eine Neuaufführung unerwähnt. Es ist darum ziemlich sicher anzunehmen, daß Markgräfin Wilhelmine sich in *deutscher* Musik auf die Bayreuther Kapellmeisterkompositionen von früher (Stölzel, Hurlebusch, Telemann), ferner auf die Werke von Quantz, Hofmann, Benda, Pfeiffer, Graun und Hasse beschränkt; wir finden weder Bach noch auch die Vorgänger Bachs: Schein, Scheidt, Schütz erwähnt. Doch nicht nur diese, auch die Werke eines *Händel* vermissen wir gänzlich im Bayreuther Musikleben unter Wilhelmine. Lassen wir nun die Markgräfin als Musikerin selbst zu Worte kommen (aus Briefen an Friedrich den Großen).

„Mit Bedauern hörte ich, daß Du eine Sängerin entlassen mußtest; — *diese Menschenart hat den Teufel im Leibe*; gute bekommt man nur mit schwerer Mühe und die Sterne sind launisch und unberechenbar." — „Ich nehme meinen Geigenspieler aus Bayreuth mit, (Hofmann) er ist besser, als Alles, was Du bisher gehört hast. — Es freut mich, daß Quantz Dir ein paar angenehme Stunden bereitet. Gern möchte ich ihm meinen Geigenspieler zugesellen, aber ich fürchte, wenn ich ihn fortschicke, kommt er nicht wieder. Er wird hier streng bewacht, weil er Lust hat, auszurücken. Er kennt Quantz aus Paris und war zehn Jahre in Italien. Hofmann komponiert sehr hübsch." — 1732 schreibt sie: „Ich stecke bis über die Ohren im Komponieren — ich bin bei einer Fuge." — „Es ist zu gütig von Dir, daß Du Dich Grauns berauben willst. Fürchtete ich nicht, Dir Dein Vergnügen zu stören, so wäre ich entzückt, wenn er herkäme, denn meine Ohren sind durch all' die *Katzenmusik*, die ich täglich höre, ganz wund. Trotzdem haben wir die Acquisition zweier Waldhörner gemacht, die *reizend zur Laute* begleiten. Das ist weit angenehmer, als die Bässe und kommt der Singstimme näher." — „Ich habe wieder Bekanntschaft mit Prinz Dickbauch [die Laute] dem ergebenen Diener der principessa [Friedrichs Flöte] gemacht und ihn so gut gezogen, daß ich Großes leisten werde. Ich fange demnächst mit dem Generalbaß an; mein Lehrer ist sehr tüchtig." — (Statt Graun, mit dem er sich „verzankte", sandte der Bruder ihr den Komponisten Benda.) — „Pfeiffer[1]

[1] 1697—1761 Violinist und Kapellmeister, seit 1734 in Bayreuth.

ist hier; ich finde ihn hervorragend in den Adagios, aber Graun hat einen schöneren Ton und spielt die Allegros besser. Bis auf die Solo's, in denen er nicht viel leistet, sind seine Conzerte reizend und von ganz neuem Geschmack. Wir werden wohl versuchen, ihn zu gewinnen." — „Hier giebt es nichts Neues, als daß ich heute ein ganz neues Instrument zum Geschenk erhielt. Es ist ein kleiner *Pantalon*. Ich werde Dir mit der nächsten Post sagen, ob er hübsch ist. Er ist wie ein Klavier gebaut. Wenn ich finde, daß es die Mühe lohnt, werde ich mir erlauben, Dir einen zu schicken, denn sie werden in der Nähe angefertigt. — Die Musik macht mir gar keine Freude mehr, seit Benda fort ist, denn ich höre nichts Gutes mehr. Pfeiffer spielt jetzt mehr nach meinem Geschmack, seit er Benda gehört hat. Er giebt mir Unterricht im Komponieren." Oefter musizierte die Markgräfin auch mit dem Bruder des Fürstbischofs von Bamberg, dem Grafen Schönborn, einem trefflichen Cellisten. Von den musikalischen Aufführungen, die der Fürstbischof bei ihren öfteren Besuchen in Bamberg veranstaltete, ist sie hochbefriedigt. — Weiter berichtet sie dem Bruder: „Ohne mich rühmen zu wollen, kann ich sehr gut die Laute schlagen und beginne mit dem Generalbaß, der mich fast den ganzen Tag beschäftigt. — Dürfte ich Dich um die Arie: „Per pietà" von Graun bitten, die Benda hier gesungen hat, so wären meine Ohren Dir sehr dankbar dafür." — Ueber Quantz, den ihr der Bruder zuschickte, äußert sie sich: „Er ist tüchtig vorgeschritten und fügsam, wie ein Lamm. In Ruppin war wohl Eifersucht im Spiele, denn es wird ihn verdrossen haben, daß Du ebensogut spielst, wie er; er hat mir das mehrfach gesagt." — „Wir haben hier allabendlich Musik. — Endlich erhielt ich zu meiner Freude Dein reizendes Solo, das hier allgemein bewundert wurde. Wir hatten gerade drei kaiserliche Offiziere hier, die nach jedem Adagio und Allegro so in Begeisterung ausbrachen, daß wir kaum zu Ende spielen konnten. Sie begleiten recht gut auf der Violine; Graun's Kantate wird am Freitag aufgeführt. Du kannst Dich verlassen, daß ich sie nicht aus der Hand gebe [der Bruder hatte ihr eine Kantate gesandt], denn ich bin in musikalischen Dingen so eifersüchtig, wie denkbar. — Alle meine Sänger sind in Dresden; die dortige Oper soll sehr schön sein. Vontarini und die Negri haben den Preis davongetragen, da die Stimme der Faustina nicht mehr trägt." [1737.] — „Du brauchst nicht den Bescheidenen zu spielen, liebster Bruder, denn ich weiß, Du hast eine sehr schöne Altstimme und eine sehr gute Methode. Die Meine beginnt sich an Paganelli zu bilden. Er hat sehr guten Geschmack und singt sehr hübsch. Ich werde mir erlauben, Dir einige seiner Kantaten zu senden; gegenwärtig ist er mit der Komposition einer Pastorale beschäftigt." — „Der Markgraf hat mir endlich die *Leitung* unserer Oper übertragen und ich habe ganz arg damit begonnen, Alles, was nichts taugte zu entlassen. Dafür habe ich einen Sänger und eine Sängerin aus Italien verschrieben und gebe mir alle Mühe, einen guten Geiger zu bekommen, den wir sehr nötig brauchen und einen anderen zur Begleitung. Ich halte täglich Ratsversammlung ab und schlichte Streitigkeiten meines kleinen Reiches, dessen Mitglieder leider sehr uneinig sind. Misgunst und Neid herrschen darin, wie in den großen Staaten." — „Die Sängerin [Margherita Furiosa aus Venedig] hat Empfehlungen vom Grafen Schulenburg und den vornehmsten Venezianern mitgebracht, die sie nur sehr ungern ziehen ließen. Daraus schließe ich, daß sie gut ist. Signor Zaghini hat eine mächtige Stimme, die das ganze Haus füllt und singt die schwierigsten Stücke mit unglaublicher Geläufigkeit. Am stärksten ist er im



Wilhelmine, Markgräfin von Bayreuth

Allegro; er kann stundenlang trillern, was sehr nach dem heutigen Geschmack ist." — Auch in einem späteren Briefe lobt sie die beiden neuen Gesangssterne außerordentlich. — „Ich verbringe meine Tage mit dem Einstudieren der Oper „Dido" [v. Paganelli]. Sie ist sehr schön und die Dekorationen sind prächtig; — unsere Musiker sind jetzt sehr vernünftig; es herrscht nicht mehr der geringste Zwist." Dieser Friede dauerte aber nicht lange. Die Ausländer scheinen wiederum die Aufruhrstifter. „Unsere ganze italienische Truppe verläßt uns bis auf den guten Sänger [Zaghini]. Wir hatten furchtbare Revolution unter den Musikern. — Die Paganelli und Furiosa sind zwei *Teufelsweiber*, die von den drei Unterweltsgöttinnen abstammen. Paganelli tut mir leid; er ist ein tüchtiger Komponist und versteht mein Theater sehr gut zu leiten. Ich lasse zwei Soprane als Ersatz von Italien kommen und suche einen guten deutschen Tenor. Es giebt nichts Schöneres, als eine italienische Stimme, aber es ist schwer, mit diesen Leuten fertig zu werden." — Später teilt sie mit: „Unsere beiden italienischen Sänger singen dieses Jahr im berühmtesten Theater Italiens, San Crisostomo in Venedig. Der Neuengagierte muß ein sehr großer Musiker sein. Hasse und mehrere Personen von Ruf haben ihn mir empfohlen. Hat man einmal eine gute italienische Stimme gehört, so gefallen einem die deutschen nicht mehr so. Dies Volk hat etwas Einziges im Ton, das sich schwer nachahmen läßt, wenn man nicht von klein auf in Italien ausgebildet worden ist. Zudem ist die *deutliche Aussprache*, wodurch ihre Stimme noch stärker zur Geltung kommt, den Deutschen nicht gegeben. Umgekehrt werde ich nie die Instrumentalmusik in Italien suchen und trotz allen Aufhebens, das sie von ihrem Tartini [Geiger und Komponist 1692—1770] machen, bin ich überzeugt, daß *Graun* und *Benda viel* reizvoller spielen." — 1740 schreibt sie: „In acht Tagen erwarte ich unsere Truppe aus Italien, die das neue Opernhaus hier einweihen soll." Es war dies noch nicht das eigentliche Opernhaus, das in den Jahren 1744—49 erst errichtet wurde. Markgräfin Wilhelmine hatte die Oper „Argenore" zur Einweihung komponiert, deren Partitur leider heute verschollen ist. Sie schreibt darüber: „Ich fürchte, sie werden sich wenig Mühe geben, denn der Komponist verdient den Zugang zum Parnaß nicht. Ich hoffe nur, man wird ihm wegen der Merkwürdigkeit des Falles aus Achtung vor dem schönen Geschlecht Gnade erweisen, denn mit derartigen Dingen haben sich die Frauen bisher noch nicht befaßt. Sobald die Aufführung stattgefunden hat, werde ich Dir ein paar Arien senden, unter der Bedingung, daß Du mir offen sagst, was Du davon hältst; denn ich bin durchaus nicht eingebildet auf meine Kunstleistungen." — „Die Gasparini ist hier auf dem Weg nach Berlin durchgekommen. Ich habe sie gehört und kann Dir versichern, sie ist eine der ersten Sängerinnen der Gegenwart. Sie besitzt die schönste Stimme der Welt und eine reizende Methode. Die Farinella ist mit ihr überhaupt nicht zu vergleichen. Auch Quantz ist hier; er ist im Ansatz viel stärker geworden. Seine Flöten *macht er sich selbst;* das mag wohl dazu beitragen." — „Zaghini ist aus Italien zurückgekommen, gerade zur rechten Zeit, um die meine zu kürzen. — Hoffentlich schickst Du mir die zwei Cantaten, die Du für Porporino schreibst. [Anton Huber aus Verona, 1719—83, nach seinem Lehrer Porporino genannt.] Wenn sie so schön sind wie Dein Solo, werde ich wie eine Närrin dabei weinen" — —. „Wir haben hier einen Kreis von Musen, der mich fast den ganzen Tag erfreut: Hasse, die Faustina [Faustina Bordoni, dessen Gattin 1693—1786] und Carestini. Ich weiß nicht, ob Du den ersteren hast singen hören; Du wärest sicher befriedigt gewesen. Ich habe nie etwas gehört, was seinem Geschmack und seiner ganz neuen Methode gleichkommt. Wie er mir sagte, hat Salimbeni etwas davon; er hat ihn oft singen hören. Er ist ganz *begeistert von Deiner Flöte*" — —. „Unsere Oper „Cinna" [von Graun] ist vollendet schön; die Astrud vollbringt Wunder darin. Musik ist rührend und lebhaft, die Arien sind höchst abwechslungsreich. — Heute feiern wir den Geburtstag des Markgrafen mit einer Pastorale. Ich weiß nicht, ob sie gut ausfallen wird, denn mein leidender Zustand verbot mir, den Proben beizuwohnen und die Regie zu führen. — Dieser Tage habe ich das neue Opernhaus besichtigt; ich war sehr erfreut darüber. Bibiena hat in diesem Theater die Quintessenz des italienischen und französischen Stils vereinigt." — „Ich habe die Faustina gehört, die seit ein paar Tagen hier ist. Ich finde sie besser denn je; denn sie hat sich eine gewisse Härte abgewöhnt, die sie in ihrem Gesang hatte. Ihr Gatte ist gegenwärtig beim Komponieren der Arien zu den beiden Opern, die gespielt werden sollen. Die Opern, die er in Dresden geschrieben hat, sind seine Meisterwerke." — — „Ich fürchte, wir werden nur ein Opernhaus, aber keine Sänger haben. Das ist soviel wie ein König ohne Reich." — — „Wir haben hier die Automaten von Vaucanson [berühmter französischer Mathematiker und Mechaniker] gesehen; der Flötenspieler ist für mich das Außerordentlichste was es giebt, — man möchte schwören, es ist ein Mensch, der da spielt." — „Unsere Oper," schreibt sie später, „ist diesen Winter aus Mangel an Sängern *eingestellt.* Stefanino [der junge Sänger Leonardi] wird täglich besser und beginnt Zaghini zu übertreffen. Er hat die

schönste Stimme der Welt. Wir teilen unsere Zeit zwischen Musik und Komödie." — „Heute hörte ich ein *Ungeheuer* von einer Virtuosin: die berühmte Sängerin Turcotti. Der Umfang ihrer Taille gleicht dem der ägyptischen Pyramide. Doch man vergißt ihr Aeußeres, wenn sie zu singen beginnt. Ich habe lange nichts gehört, was der Schönheit ihrer Stimme, ihrem Geschmack und Talent gleichkommt; sie ist in Allem gleich hervorragend. Trotz Allem, was man darüber reden wird, versuche ich sie zu engagieren, denn meiner Ansicht nach verdient die Stimme und die Musik bei einer Oper den Vorzug vor der äußeren Erscheinung." — — Ueber Theaterintriguen muß sich die markgräfliche Intendantin fortgesetzt ärgern. „Auf meinem Parnaß habe ich wieder einmal dazwischen fahren müssen. Die weiblichen Musen [!] sind die *boshaftesten Teufelsweiber*, die ich kenne; eine von ihnen mußte ich entlassen, weil sie meine Geduld erschöpft hat." — Die Ergänzung und Auffrischung des Opernpersonals ist ihre ständige Sorge. — Im November 1751 teilt sie dem Bruder mit: „Augenblicklich bin ich stark mit einer kleinen Oper beschäftigt, die nur einen Akt haben soll. Ich habe ein ziemlich seltsames Tema gewählt: „Die Sintflut und die Erschaffung des Menschen oder besser: Deukalion und Pyrrha". Bei der kurzen Zeit und dem Mangel an Personal, kann ich kein größeres Stück zur Darstellung bringen." — „Die Einsamkeit," gesteht sie ein ander Mal, „bildet meine ganze Freude. Nur in den Opern fehle ich nie." [1752.] „Ich erneuere meine Truppe vollständig und muß fast alle meine Sänger entlassen, da ich mit ihnen nicht mehr fertig werde. Ich fürchte, ich werde bei dem Wechsel nichts gewinnen, denn es giebt in Italien nichts Gutes mehr." — „Ich habe mich wieder auf's Komponieren und Malen geworfen. — Einstweilen beschäftige ich mich damit, die Oper „Semiramis" fertigzustellen. [Drama Voltaires, das sie seit 1750 übersetzt und zur Oper umgearbeitet hatte.] Hasse war nicht im Stande, sie zu komponieren. Ich mußte sie einem Italiener geben, der nicht allzuviel daraus gemacht hat. — Ich erwarb noch zwei Sänger zur Vervollständigung meiner Truppe. Den einen habe ich mir gekauft, er ist noch ein Schüler, soll aber die schönste Stimme der Welt haben." — „Nur die *Oper* wird mir Freude machen, für die ich noch eine große Schwäche hege; sie ist das *Einzige*, was mir zusagt. *Es ist, als sei etwas Göttliches in der Musik*, die die Seele bewegt, indem sie die Sinne rührt. Ich muß weinen, wenn ich schönen Gesang höre. So hat auch Deine Flöte auf mich gewirkt; nie werde ich das holde Adagio vergessen, das Du mir in Berlin vorgespielt hast. Es war eine himmlische Musik, die mir noch im Ohre klingt." — — Nach dem großen Brande des Bayreuther Schlosses (Februar 1753) schreibt sie: „Die Sänger, besonders Stefanino, haben mir ihren Eifer bewiesen. Er hat Alles aufs Spiel gesetzt, um meine Bibliothek zu retten. Ein seltenes Beispiel von Mut und Treue bei solchen Leuten! — Auch meine sehr zahlreichen, größtenteils nicht gebundenen Noten sind gerettet, ohne, daß ein Blättchen fehlt." — „Die Garderobe der Darsteller von Semiramis und von Deukalion und Pyrrha, die zum Glück im Theater geblieben war, ist vor dem Untergang bewahrt worden. — Um meine Kasse wieder aufzufüllen, habe ich die Sänger zum nächsten Karneval nach Italien beurlaubt." — „Ich halte diese Art Bühnenwerke [es ist von Grauns Oper „Sulla" die Rede] für die schwierigsten von Allen. Sie stellen höhere Anforderungen, als die übrigen; denn schwieriger als die Abfassung einer Tragödie erscheint mir die Kunst, jeden Darsteller ins rechte Licht zu setzen, *Gedanken zu finden, die sich durch die Musik ausdrücken lassen* und eine geeignete, zugleich geschmackvolle Handlung zu erfinden. Sulla wird künftig als vorbildliche Dichtung für die Opernbühne dienen können." — „Semiramis" wurde am Geburtstag des Markgrafen (1753) aufgeführt, wobei aber die Maschinen versagten.

„Die Darsteller haben göttlich gespielt und gesungen, so daß nicht gezischt worden ist" schreibt sie darüber. Im Juli 1754 äußert sich die Markgräfin zum letztenmal brieflich an den geliebten Bruder über Musik: „Ich erhielt die Arien, die Du mir gütigst gesandt hast. Die von Hasse sind reizend. Die anderen trafen erst heute ein. An diesen altmodischen Arien [von Bernasconi] ermißt man den *gewaltigen Fortschritt*, den die Musik seit 50 Jahren gemacht hat, sowohl in der Komposition, wie in der Fertigkeit. *Es ist sehr zu fürchten, daß sie wieder in gänzlichen Verfall gerät.* [!] In hundert Jahren wird man die Opern von Hasse ebenso bewundern, wie die Dichter heute einen Virgil und Homer, [!] *denn ich bezweifle, daß er Nachfolger finden wird.*" Mit diesem pessimistischen, zum Glück nicht erfüllten Ausspruch der kunstbegeisterten Fürstin nehmen wir Abschied von ihr, die 1758, eine Siebenundvierzigjährige erst, nach langem Siechtum und schweren Aufregungen über unglückliche Eheverhältnisse, politische und Kriegsereignisse die Augen für immer schloß. Ihr Gatte überlebte sie nur vier Jahre; sein Nachfolger Friedrich Christian († 1769) ließ zunächst die italienische Oper, später auch die Hofkapelle eingehen, für die er nicht viel übrig hatte. Bayreuth ging nach seinem Tode an den Markgrafen Alexander von Ansbach über, der 1791 beide Fürstentümer an Preußen abtrat [Schiedermair]. Bayreuths Musikleben versank damit wieder in

einen jahrhundertlangen Dornröschenschlaf, aus dem es erst der Zauberstab Richard Wagners wieder erwecken sollte.

Fallen auch die Verdienste der Markgräfin Wilhelmine um Förderung der *besten deutschen* Tonkünstler und ihrer Schöpfungen nicht allzu schwer in die Wagschale, so gebührt ihr doch Dank und Anerkennung, auch der Nachwelt, daß sie Bayreuth zu einer beachtenswerten Pflegestätte edelster Kunst erhob und zwar mit Hingabe ihrer *ganzen* Kraft und eigenen Begabung, wie unter materiellen und ideellen persönlichen Opfern. Jedenfalls trug sie zur Veredelung des Kunstgeschmacks Bedeutendes in ihrer Umgebung bei und verschaffte *weiteren* Kreisen, als ihre Vorgänger zu Bayreuth Anteilnahme an und Erziehung zu guter Musik. *Tony Canstatt* (München).

Das Geheimnis der Geige

Ein Beitrag zum Geigenproblem von Dr. OTTO SORÉ

Der Wert eines Saiteninstrumentes hängt nach den physikalischen Gesetzen der Resonanz in erster Linie von der Güte seines *Resonanzkastens* ab, und zwar ist die Resonanzdecke, auch Boden, Dach, *Oberplatte* genannt, der zur Bestimmung der Qualität wichtigste Teil des Geigenkörpers, während der Boden im engeren Sinne, auch *Unterplatte* geheißen, erst in zweiter Linie in Betracht kommt. Dies beruht darauf, daß für ein intensives Mitschwingen und Mittönen der elastischen Fasern des Holzes und der in dem Kasten eingeschlossenen Luftsäule vor allem die Beschaffenheit dieser Decke ausschlaggebend ist, auf die die an sich schwachen Töne der gestrichenen Saiten übertragen werden; denn zweifellos ist es die Resonanz, die sowohl die Intensität wie den Klangcharakter (Timbre) der Töne beeinflußt. Da nun ein Mitschwingen nur dann erfolgt, wenn der tonerzeugende Schallkörper (Schallquelle) und der mitschwingende Resonanzkörper die gleiche Abstimmung („Stimmung") besitzen, so erfordert theoretisch jeder musikalische Klang eine spezifische Form des resonierenden Gehäuses. Die antike Panflöte oder Syrinx, die aus mehreren, der Größe nach verschiedenen, sonst aber gleichartigen Rohrpfeifen bestand oder die Orgelpfeifen einer Kirchenorgel beweisen, daß jede Form- oder Größenänderung des Klangkörpers den Eigenton verändert. Schon zur deutlichen Artikulation der gebräuchlichen Vokale (u, i, a) bedarf es einer verschiedenen Oeffnung des Mundes und eines veränderten Druckes auf die an der Erzeugung der Töne beteiligten Sprechorgane. Obgleich die menschliche Stimme bei einer gewöhnlichen Unterhaltung den geringen Schwingungsraum von 90—140 Schwingungen pro Sekunde selten verläßt — bei Frauenstimmen ist der Tonumfang reicher und umfaßt etwa 280—460 Schwingungen —, so läßt sich dennoch zeigen, daß für verschiedene Töne niemals identische Bewegungen auftreten. Hieraus müßte sich folgerichtig ergeben, daß Resonanzkästen, die zahlreiche Töne verstärken und qualitativ beeinflussen sollen, ein Ding der Unmöglichkeit seien. Glücklicherweise ist das aber nicht der Fall. Physikalisch erklärt sich diese Tatsache daraus, daß, abgesehen von den Tönen der Stimmgabel, Töne oder besser musikalische Klänge niemals einfacher Natur sind. Vielmehr bestehen sie aus einer Mischung verschiedener einfacher Töne oder harmonischer Töne, unter denen die Obertöne die wichtigsten sind. Jeder musikalische Klang hat daher fast alle Töne der Skala in sich und darauf beruht es, daß der Instrumentenleib sehr zahlreiche Töne verstärken und „qualitativ" verändern kann. Das Ziel des Geigenbauers muß es demnach sein, Gehäuse anzufertigen, die dieser Aufgabe möglichst vollkommen entsprechen. Sein Ruhm besteht darin, Instrumente zu bauen, die bei leichter Handhabung die besten Obertöne des ganzen Tonbereiches reproduzieren, ohne in den Fehler zu verfallen, unter dem die meisten Klaviere leiden, die bei starken Bässen meist einen schwachen Diskant aufweisen und umgekehrt. Um diesen verwickelten akustischen Bedingungen zu genügen, befassen sich die ersten Geigenmacher zunächst vorwiegend mit der äußeren Form, den Ausschweifungen, der Höhe der Zargen, der Dicke der Oberplatte usw. und kamen auf diesem Wege manchmal zu ganz phantastischen Kurvaturen und Wölbungen. Dünne Decken zeigten sich auf die Dauer stets als hoffnungslos. Sollen alle 88 Töne der Violine eine Resonanz finden, ohne sich gegenseitig allzusehr ins Gehege zu kommen, so müßte die tönende Seele des Instrumentes aus ebensoviel Stücken zusammengesetzt sein! War das ausgeschlossen, so blieb nur übrig, das Komplizierte zu vereinfachen und dennoch ein Ganzes zu schaffen, das ein *Maximum* darstellt. Es ist wohl noch nie hinreichend gewürdigt worden, daß die scheinbar auf der Hand liegenden Mittel, die die großen Renaissancekünstler zu diesem Behufe erfanden, in Wahrheit, wie alles „Einfache", durchaus genialer Natur sind. Hierhin gehören Form und Stellung der Schall- oder F-löcher, die man dem Munde vergleichen kann, der sogen.

Balken, eine unter dem linken Fuße des Steges querlaufend unter die Oberplatte geleimte Rippe, die der Bildung von unerwünschten Transversalschwingungen entgegenwirkt und endlich die sog. Stimme oder Seele, ein rundes Stäbchen aus Hartholz, das die Molekularvibrationen des Steges auf die Bodenplatte überträgt. Aber all das sind bekannte Dinge, die des Geheimnisses längst entkleidet sind. Alle paar Jahre tritt ein neuer Wundermann auf den Plan, der die Leistungen seiner Vorgänger für null und nichtig erklärt. Läßt man aber die Quacksalbereien, wie billig, links liegen, so trifft man stets auf die gleiche These: Die Konstruktion eines Bogeninstrumentes ist auf dem Resonanzphänomen aufzubauen. Wir haben die erregte Saite, die ihre Vibrationen durch den Steg auf die Decke überträgt; wir haben die Decke, die sie durch den Kontakt mit der im Gehäuse eingeschlossenen Luft und durch die Seele und Zargen dem Boden vermittelt. Wir müssen alle diese Elemente so gestalten, daß ihre Oscillationsperioden mit denen des Tonursprungs, der Saite, identisch sind oder in einfachen Verhältnissen stehen, kurz: wenn wir alle Teile aufeinander „abstimmen", so ist das Geigenproblem gelöst. — Wirklich?

* * *

Singende Bäume? Warum nicht?! Von Jakob Stainer (1621—1683), dem großen Meister aus Absam in Tirol wird erzählt, daß er stundenlang im Fichtenwald umherstreifte und mit einem Holzhammer die Bäume abklopfte, ehe er sich einen Stamm auswählte. Was hat er ihnen abgelauscht? — Wir haben gesehen, daß die Qualität und Intensität des Tones außer von der vibrierenden Saite von der Art abhängt, wie der wiederholt „mitgetönt" wird. Das Resonieren ist eine Aufgabe und Funktion des Holzes und in der Tat gibt es hier große Unterschiede. Das beste Holz zur Leitung und Verstärkung der Töne liefert die Rottanne (Abies Picea excelsa); nicht mit Unrecht hat man sie den Sopran unter den Baumsängern genannt. Ihre Platten empfehlen sich durch einfache Struktur, gerade Holzfibern, homogenes Gewebe. Sie haben die histologisch elementare Bauform der Coniferen, d. h. keine Gefässe und ganz dünne Markstrahlen von gleichmäßiger Anordnung. Außerdem besitzt die Rottanne im Unterschied von der Weißtanne (Abies pectinata), die kein Harz enthält, zahlreiche harzhaltige Kanäle in Längs- und Querrichtung, Diese Kanäle bilden ein dichtes Netz und verleihen dem Holze die Eigenschaft der Elastizität und leichten klanglichen Ansprechbarkeit. Eine gut resonierende Picea muß aber zwei bis drei Jahrhundert alt sein, aus einem rauhen Klima stammen und auf armem Boden gewachsen sein. Demnach darf ihr Jahreswachstum die geringsten Ausmaße nur wenig überschreiten. Die schönen Marmorierungen oder Flammungen der Platten verdanken ihre Entstehung den Unregelmäßigkeiten und Knoten der Rinde und den Markstreifen. Die alten Meister befolgten bei der Auswahl der Hölzer ein System. Wenn die ihrer Aeste beraubten Stämme von den Bergabhängen ins Tal hinabgelassen wurden, stellten sie sich an den Seiten oder am Endziel der Gleitstraße auf; an dem klaren, vibrierenden Ton, den die Stämme beim Anprallen von sich gaben, erkannten sie unschwer die „Sänger" und „Nichtsänger" und prüfender Augenschein tat ein Uebriges. Es ist oft behauptet, aber nie eigentlich bewiesen worden, daß die resonierenden Bäume ausgestorben seien, wenn auch zugegeben sein mag, daß sie in unserer Zeit seltener geworden sind. An wissenschaftlichen Untersuchungen darüber fehlt es fast ganz, und Nachlässigkeit und Eigensinn ließen die empirischen Kenntnisse in unverdiente Vergessenheit geraten. Durch fortgesetzte Vergleiche und Versuche gelangte man allmählich dazu, für die Bodenplatte ein stärkeres, kompaktes und dennoch sonores Holz zu wählen, das des Ahorns. In der Tat kam das feine, dauerhafte und glänzende Holz dieses Baumes mit seiner hellgelblichen oder rötlich-weißen Färbung, seinen zahlreichen ziemlich dünnen, kurzen Markstrahlen den Wünschen der Geigenmacher entgegen. Besser aber als der oft schön gemaserte Feldahorn (Acer campestre) oder Maßholder, der noch oft benutzt wird, eignet sich die Sykomore oder der Gebirgsahorn (Acer pseudoplatanus). Bekannt ist, daß *Stradivari* sich aus dem Fuße der Ahornstämme, die die Republik Venedig aus Istrien und Dalmatien bezog, um Galeerenruder daraus zu verfertigen, die schönsten, wellig geflammten Stücke herausschneiden ließ. Ueberhaupt war *Stradivari* der erste, der auf die Dichte des Holzes den größten Wert legte und sie in exakter Weise zu bestimmen suchte; er verwandte für Boden, Zargen und Hals stets Ahorn, für die Decke Fichte und für die inneren Verstärkungen und Leisten Silberpappel, die er an den Po-Ufern unweit Cremonas fand. Auch benutzte er für seine Platten Radialschnitte der Fichte und zwar häufig solche mit 1—2 Millimeter breiten Jahresringen. Von den beiden geleimten Decktäfelchen setzte er die mit feinerem Gewebe auf die Quintenseite, die andere unter die tiefen Saiten. Auf diese Weise gewann die Tiefe der Stradivarigeigen ihre edle Großartigkeit, während die Höhe bis in die obersten Lagen eine silberne Helligkeit aufweist. Von hier aus gesehen, wird nun völlig klar, was darunter zu verstehen sei, wenn vorhin das Geigenproblem ein Maximum-Problem genannt wurde. Es

genügt nicht, die einzelnen Geigenteile harmonisch aufeinander abzustimmen; es genügt ebensowenig, in der peinlichen Auswahl des Materials und dessen künstlicher Verbesserung eine Panacee zu erblicken! Vielmehr muß vollendete Materialkenntnis und akustisches Wissen, musikalisches und malerisch-zeichnerisches Verständnis, Kopfarbeit und Handarbeit in integrierender und differenzierender Weise zusammengehen, um das Meisterwerk zu schaffen. Man darf nie vergessen, daß die großen Cremoneser Geigenbauer, was Vielseitigkeit der Begabung und Interessen anbelangt, wahre Renaissancekünstler waren. — Die vielerörterte, wahrscheinlich erheblich überschätzte Frage der Lackierung soll hier nur kurz gestreift werden. Sie ist wohl im wesentlichen eine Frage des individuellen Geschmacks. Der alte *Amati* bevorzugte helle, durchsichtige, etwas süßliche Lacke, die gegenwärtig aus der Mode sind. *Maggini* liebt Gelbbraun, *Gaudagnini* Bernstein, *Guarneri* ein dunkles Rot, *Stradivari* Rot oder Gelblich, aber seine Farbe erscheint nie dick, sondern stets in Licht aufgelöst und goldig schimmernd. Das authentische Lackrezept Antonio *Stradivaris* kam, auf den Umschlag einer Bibel geschrieben, an seinen Urenkel Giacomo († 1901), der es nicht veröffentlichen wollte, aber sorgfältig bewahrte, nachdem er den Urtext vernichtet hatte. Aus dem Bruchstück, das Stradivaris Biograph *Mandelli* dem Besitzer entlockte, ist nicht allzuviel zu entnehmen ... „man läßt es eine Viertelstunde kochen, streicht es mit einem feinen Pinsel in der Sonne auf, läßt es ein wenig eintrocknen und wiederholt die Prozedur" A. S. 1704. Jedenfalls besteht die Aufgabe des Lacks darin, das Holz vor Witterungseinflüssen zu schützen und nicht darin, die tonlichen Eigenschaften zu verbessern; er soll nicht tief eindringen, sondern schnell an der Oberfläche trocknen, kann also auf die Struktur des Holzgewebes keinen Einfluß üben. Wenn das beabsichtigt wäre, so könnte man ja auf *beiden* Seiten lackieren oder die ganze Platte in Lack tauchen! Ein Einwand, der dicke Bücher über dies Thema widerlegt. Wenn es daher unwiderlegbar ist, daß ein einziger Hobelzug ein Meisterstück schaffen oder vernichten kann, so behalten in der Lackfrage die Skeptiker recht, die in der Lackierung nur einen prächtigen „Mantel" des Kunstwerkes sehen wollen. Die durchsichtige Substanz im Holz alter Instrumente von Rang ist demnach nur der Rest des Holzsaftes aus den Poren und Kanälen des Fichtenholzes: das Harz. Ein langes Trocknen des Holzes, wobei die Säfte von der Holzfiber allmahlich aufgezehrt werden, trägt zu diesem Effekt bei und ist dem üblichen Schnelltrockenprozeß in praller Sonnen- oder künstlicher Hitze bei weitem vorzuziehen. Wahrscheinlich ergibt sich so auf natürlichem Wege das gleiche Ergebnis, das einer der jüngsten Entschleierer des Geigengeheimnisses als seinen Erfinderruhm in Anspruch nimmt: die hornartige Beschaffenheit der alten Hölzer. Wie dem aber auch sein möge, so viel ist sicher: Das Geigenproblem ist kein unlösbares, sondern ein falsch gestelltes Problem und von einem veritablen Geheimnis sollte nicht länger die Rede sein.

Die Sonatenform Beethovens, sein Kompositionsprinzip

EIN TESTAMENT, dargestellt an der *V. Sinfonie* von WALTER ENGELSMANN

(Schluß)

Lieben es die Mittelsätze, melodisch zu verweilen, Gewonnenes zu verwerten, Daseinsformen einzugehen auf Grund erreichter Entwicklungsstationen, so sind Beethovens letzte Sätze aktive Steigerungen kühnster Art. Summierungen des Geschehens in einer früher nicht für möglich gehaltenen Weise. Wieviele letzte Sätze Beethovens wurden beanstandet, bekrittelt und sogar für unwürdig des Meisters befunden. Wo Riemann kann, tritt er hierin den Unberufenen entgegen, doch gibt es Sätze, da sieht auch er nur eine treffliche „Etüde", z. B. in As, 26. Daß deren letzter Satz das Gesamtgeschehen aller Sätze summiert, diese Möglichkeit lag bisher außerhalb jeder Vorstellung. (Und doch haben Hoffmann für die V. Sinfonie, Bekker für 101, andere für andere Werke gelegentlich bemerkt, daß auf merkwürdige Weise auch die Themen verschiedener Sätze irgendwie zusammenzugehören scheinen.)

Auch für den Schlußsatz dieses Wunderwerkes werden Behauptungen aufgestellt, die auf diese ein bezeichnendes Licht werfen. Kretzschmar erzählt, eines der Satzthemen stamme laut Grove aus Mozarts Jupiter-Sinfonie und Bekker erzählt das weiter. (Ein Vergleich der Themen hätte auch den Genannten zeigen müssen, daß ein unüberbrückbarer Typenunterschied besteht, neben völlig gegensätzlicher Phrasierung.) Wir wissen aus allem Vorhergehenden, daß eine solche Uebernahme ganz unmöglich, ja widersinnig ist und werden bald sehen, warum. Beide sprechen von vier Themen, der eine findet sie trivial, der andere fortreißend. Wie dem auch sei, sie sind alle vier nicht vorhanden. E. T. A. Hoffmann spricht,

in seinem Sinne richtig, von *einem* Thema. Er erkannte hier eine ganze Reihe von Ableitungen und Geniepiänen, die eben nicht jedes Erdenauge sieht.

Der 4. Satz hat kein eigentliches Thema. Er reckt alle Motivteile aller Sätze ins Licht empor. Er wendet alle Entwicklungsstufen aufwärts. Nichts Neues tritt hinzu; eins läuft aus dem anderen heraus, eins hängt sich ans andere, kehrt wieder, wird bereichert, verkürzt, vereinfacht, verstellt — rückwärts und auf den Kopf. Man *soll* geradezu diese Pracht nicht fassen, diese Fülle nicht greifen können. Und doch müssen wir eine Einteilung versuchen, ja uns sogar äußerlich an die übliche Bezeichnung I. und II. Th. halten, um die Uebersicht nicht zu verlieren.

Die letzten Bässe des 3. Satzes müssen in beliebiger Zahl — davon die letzten drei im besonderen — als R-Auftakt gelten. Daraus schießen zwei Terzschritte in gestreckter Form auf, einen Quint-Schritt füllend.

Also: R + T—auf + T—auf = Q—auf + Tz—ab + Tz—ab = Q—ab

d. h.

1. Satz) T—ab + T—ab (I. Th.) in verklammertem Fall, ebenso Q—ab + Q—ab (II. Th.) (erschütternd)
2. Satz) T—ab + T—auf und Q—ab + Q—auf in der Schwebe (beruhigend)
3. Satz) Q—auf + Q—ab und (Trio) T—auf + T—ab im Kreiselschwung (lockernd)

aber

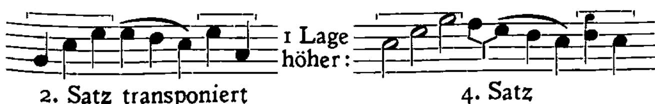
4. Satz) T—auf + T—auf später Q—auf + Q—auf in gestrecktem Anstieg (jubelnd).

Die beiden Terz-Schritte (I. Fassung) des Kopfmotivs füllen gleichgerichtet aufwärts den Quint-Schritt (II. Fassung).

Die beiden Terz-Züge der Entwicklung füllen gleichgerichtet zurückfallend (dadurch Quint-Zug) den Quint-Schritt.

Es geschieht also in gleichgerichteter Steigerung für die Quinte (d. h. für des Kopfthemas vergrößerte Fassung) dasselbe, was im Kopfthema für dessen Terz geschah.

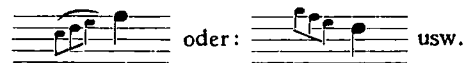
Die Eingangstakte des 4. Satzes enthalten mithin die Summe der Entwicklungen von beiden Fassungen des Kopfthemas (im alten Sinne vom sogenannten I. und sogenannten II. Th.). Daß sie dadurch als eine jubelnde Bestätigung und strahlende Variante des Andante-Beginns und -Endes gehört werden dürfen, das ist ihre sinnfälligste Deutung.



2. Satz transponiert 4. Satz

Sofort schließt sich, den Schlußton überschneidend, (48, 4—6) [71, 4—6] jener aufsteigende Terz-Zug an, der ebenfalls im Andante marschmäßig zu eindrucksvoller Entfaltung gelangte. Mit diesen sechs Takten wollen wir das 1. Satzthema der Uebersicht halber als beendet betrachten. Eins steht fest, es enthält nur Motivmaterial. Was jetzt folgt, sind lauter Varianten dieses Hauptergebnisses.

Es erfolgt zunächst eine Entwicklung analog der des Kopfmotivs im 1. Satz (dort Takt 6—9) — dabei ist R jetzt nicht mehr im T gebettet, nämlich: g g g | es, sondern in Tz als Anlauf, nämlich:



oder als Triole 3 a h c | d (II. Satzthema)

nämlich hier (in Takt 6—8):



(Anstieg-Entw. T + T) dies dreimal, darauf dreimal Terz-Zug-Fall mit KV im Andante-Auftakt-Rhythmus:



(Abstieg-Entw. Tz + Tz).

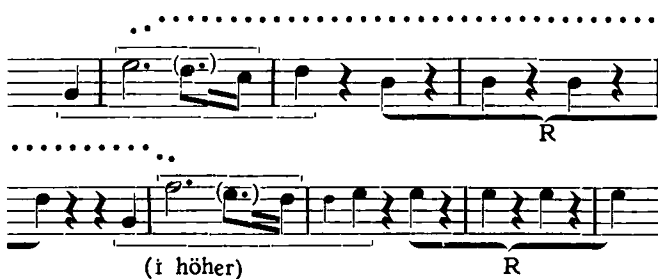
Dieser Terzfall e—d—c / d—c—h } in K und von Sexten (kopfgestellten Terzen) angesprungen, ist hier als *1.* Fall bedeutungsschwer, denn er wird nach kurzer Verdichtung der Figuren zu *einer* enorm plastischen Gebärde zusammengerissen! nämlich zu:



(Bläser (51, 5) [76, 1], unter der die Bässe in Terzschritten auf- und abstürmen.) (NB! Auch nach der Väter Sitte würde dies kaum als II. Satzthema [Bekker] bezeichnet werden dürfen! — Tonika!)

Dies vereinfachte Gebilde wird nun als solches wieder fortentwickelt, um am Schluß zur Krönung des ganzen Werkes zu werden.

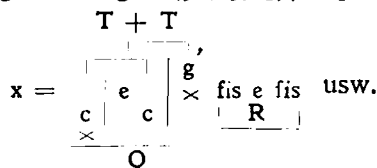
Noch eine Entwicklungsphase ist entscheidend: Das Kopfmotiv R g | es und (1 tiefer) R f | d steht völlig auf dem Kopf — völlig bejahtes Gegenteil —



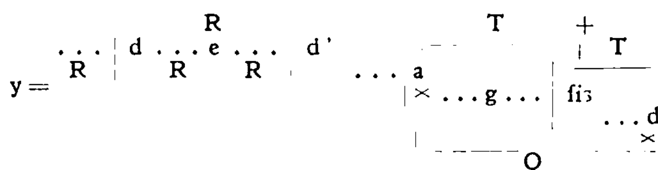
Daraus ziehen wir zum Vergleich mit Späterem den Extrakt:



Hängt das R oder treibt es? — — — — Es *trägt*! Das gibt der Stelle den schwebenden Glanz. Verkürzt trägt sich das Ganze in sich selbst hinauf, es hebt sich spiralig zur Dominanthöhe über den Bässen: cis d d / d etc. Auch der Satzkopf wurde in diese Entwicklung einbezogen (52, 5) [77, 2] durch:



Wir gelangten so zur *D o m i n a n t h ö h e*, *Dort*! begegnen wir dem II. Satzthema. Es beginnt (53, 5) [79, 1] und beschreibt, verziert von R in Tz, folgende Bahn:



dabei immerfort R *i n* R.

Vergleichen wir x mit y! — Zwischen beiden liegt die *U m k e h r s t e l l e*.

In welchem Werk benützte Beethoven diese uralten Kompositionskünste nicht?! Ein paar beliebige Beispiele:
As, 26 letzter Satz, dessen Anfang und Mitte.
C, 53 letzter Satz. Das a moll ist Kopfstellung rückwärts.
B, 106 Fuge, Krebsgang und Kopfstellung etc.
As, 110 Fuga e l'inversione della fuga.
u. a. m.

Die folgende Coda:



verstellt das dem x vorangegangene v in der Weise, daß der Terzzug vorhaltsschwer dermaßen heftig ins R fällt, bis das R schließlich herausgeworfen wird.

Es folgt der Durchführungsteil, in dem T und Tz in den eben gewonnenen Formen (Posaunen!) von R getrieben und R treibend die Hauptrolle spielen.

In diesem Spiel muß R übrig bleiben; es *muß* aus dem Dauer-Terz-Fall weggestoßen werden. Ein letzter Tuttischlag zerstäubt es in Atome.

Und da — (68, 8) [99, 4] — stehen sie — ganz allein — abgetropft — Splitterchen im Raum, fassen sich, beginnen leise ihren kleinen Kreiselschwung und wie gebannt in einem Traumgesicht klingt es verzaubert auf aus ihrem Tun: Urgeschehen aller Sätze, Urbewegung aller Kräfte, rückwärtsschauend, vorwärtsweisend, sphinxhaft wie Orakelspruch

— — — — *V i s i o n.* — — — —

Solche Visionen befinden sich in den letzten Sätzen Beethovens im Mittelteil der Rondoform, in der Durchführung oder in der Coda. Ist der letzte Satz in die Entwicklung einbezogen, so steht das Kopfthema in verklärter Form da, die Entwicklung einschließend, z. B. f 2, C 2 oder umgekehrt als Extrakt z. B. As, 110. Ist der letzte Satz als ganzer eine Klärung, so ist die Kopfmotiv-Vision gegensätzlich z. B. C, 53. Immer anders, immer neu, je nach dem Plan und nach den Kräften, die im Motiv gewirkt. — —

Die Oboe! — Hatte sie nicht immer das Wichtigste zu künden? ganz weich, ganz träumend, schicksalhaft.



(69, 13) [100, 12]. Alle dagewesenen Entwicklungsformen sind darin enthalten. Alle Sätze. Und in die letzte höchste Form weist mit beglückendem Versprechen ihr gestrecktes g — —.

Nach dieser Himmelsweisung bebt und zittert das ganze musikalische Geschehen in und über R, suchend schwankt die Terz auf- und abschwebend, bis sie von neuem ins Satzthema der Reprise hinaufgerissen wird.

Diese zieht vorüber mit verstärkten Wirkungen. Verstärkt rollt sie auf dem R aus und zwar so breit wie möglich.

Jetzt beginnt die *Coda:*

Aus den Bässen steigt es auf! Die Erfüllung. Die Befreiung. Alles Geschehen in die Arme schließend, reckt es sich auf mit allumfassender Gebärde.



(85,9) [121, 2]

Alle Satzthemen sind gesammelt, zusammen- und emporgerissen — nicht nur dem Eindruck nach, wie wohl gelegentlich erwähnt wurde — sondern tatsächlich motivisch, nämlich so:



+ Kopfth.-Coda

+ II. Th.

+ 2. Satz

+ 3. Satz

+ 4. Satz

+ Vision (Oboe)

3. S.

2. S.

= Coda Summe

1. S.

4. S.

Unendlich weit ist die Gebärde (Trompeten), mit der das Schluß-g zum Ausgangston der Sinfonie zurückkehrt und in dem der Strom- und Sternenkreis sich schließt. Er reißt auch noch die Tz-Vorschläge des 2. und 3. Satzes flimmernd in sich hinein. Die machen ihn flackern, daß er in der Flöte (S. 88) [S. 124] in Glanz vertrillert, immer jauchzend, von sich selbst begleitet, wie die Sonne von ihren *eigenen* Geschöpfen.

Soll sie reisen, so darf sie nicht rasten. „Am Anfang war der Rhythmus.“ R muß bestehen. R ist der Grund, auf dem das Ganze wuchs. Aber nicht mehr anlaufend, Neues bildend, sondern auslaufend, Gewonnenes fassend, muß er enden. Konzentrische Kreise — zentripetal in der Umkehrung — umschlingen das Werk. Es ist die Satz-Coda, die hier zur *Werk-Coda* wird (90, 8) [127, 9]



d. h. alle Motivbestandteile im Endschwung.

Der letzte Satz wird im besonderen auch in sich selbst geschlossen (92, 11—94, 5) [130, 8—132, 8]



R behält das Feld. Am Anfang ist der Rhythmus — *und* am Ende! Die Sinfonie endet *nicht* mit lauter Akkordschlägen, durch Pausen unterbrochen!

Sondern — *der 1. Satz endet* (96, 10) [136, 3—5] mit 2 Akkordschlägen (Flöte, Oktave c/c)!

Die Sinfonie aber e n d e t m i t d e m K o p f m o t i v! — nämlich mit den für Partiturleser instrumental deutlich abgetrennten Schlägen (96, 12—16) [136, 7—12]:



= c c c | c (ohne Fall!)
d. h R = M

eingeebnet — hochgeebnet — grundbestätigt — tonbekräftigt — ein blendend lichtstarkes Ziel — und Schlußton — mit 𝄐 — lang, so lang der Atem reicht — und länger in Ewigkeit —

Die Gestalt.

Wir verlassen nun die Werkstatt des Meisters. Ihr Dach ist des bestirnten Himmels unbegrenztes Maß. Ihr Boden ist der Schoß, dem alles Lebende entblüht. Kraft ist sein Werkzeug und sein Stoff die Welt. Sein Herz ist's, das den Kosmos einbeschließt, sein Geist ist's, der ihn formt, ihn überwindet. Denn Kunst ist größer als Natur, weil sie Amorphes bindet *und* gestaltet. — Gestalt ist alles. —

Hier zerbricht Cassierer („Beethoven und die Gestalt“ — das Buch erschien gleichzeitig mit dem „Gesetz“). Seine „Metamorphose“ (die er für die V. Sinfonie jedoch nicht geben kann), ist zwar an sich glücklich gesehen, sie darf aber *nie* Zweck sein, wie er propagiert und den Komponisten der Zukunft ans Herz legt, sondern stets nur das Mittel, wie bei Goethe (den er zitiert). Logisch entwickeln — das zu lernen, könnte manchem wohl gelingen. *Zielsicher* — (darauf kommt es *einzig* an) — und darum formwirkend kann das nur der Dichter, und nur dem Schöpfer fügt sich die Gestalt.

Nur Metamorphose führt ins Uferlose. Besonders aufregend wirkt das Versagen Cassierers für die Fugen in Op. 106 und 110. Er sagt nach guter Entwicklung der ersten Sätze „Es ist aus“, „der Rest ist Fuge“ und sieht nicht und will's nicht seh'n, daß das Fugenthema, dort in grandioser Weise mit dem Sonaten-Kopfmotiv be-

ginnend, das Gesamtgeschehen der ersten drei präludierenden Sätze an sich reißt. — „Der Rest ist Fuge"? — Im Gegenteil: Fuge ist die Gestalt! Das amorph gewordene, im Urnebel zerflatternde Material wird dort zusammengeschweißt mit Riesenkraft und in Titanen-Uebermut. Dem ganzen Werke aber gibt's den Schluß, „daß nichts davon abfallen muß". Das ist die Gestalt!

Die Synthese.

Wir haben versucht, uns einen Begriff zu vermitteln, auf welche Weise das organische Wachstum des *ganzen* Werkes quasi einsätzig zustande kommt. Durch die Erkenntnisse, die wir von Schritt zu Schritt gewannen, konnten wir das musikalische Geschehen vom Kopfmotiv durch alle Stufen miterleben bis zur Verherrlichung. Wir konnten Leben sich entwickeln sehen durch alle Stadien zur umfassenden Gestalt. Darum birgt diese Art der Analyse, biologisch-musikalisch-psychologisch, in sich selber *die Synthese:*

Die V. Sinfonie ist „in allen ihren Sätzen, Teilen und Themen aus einem einzigen Kopfthema oder Kopfmotiv entwickelt".

Daß dies Schaffensgesetz des Meisters, in allen seinen Sonatenwerken wirksam, uns immer wieder wie eine Offenbarung erscheint, liegt eben an seiner Kongruenz mit dem Schöpfungsgesetz. Wie uns auch jedes Produkt der Natur, selbst wenn wir seine Wachstumsgesetze genau kennen, immer von neuem wie ein ergreifendes Wunder überwältigt.

Die Auswirkung.

Aus dieser Betrachtungsweise kann der bedeutungsvolle Schluß gezogen werden, daß dadurch Musikwissenschaft und -kritik ein Mittel in die Hand bekommen, für eine ganze Reihe teils heftig umstrittener Stellen und Sätze eindeutige Erklärungen zu finden. Interpreten, Schüler und selbst Liebhaberspieler werden bei der Möglichkeit verschiedener Auffassungen und Phrasierungen zuverlässige und logische Anhaltspunkte erhalten. Vor allem wird jeder Hörer verlangen dürfen, daß ihm solche Werke, die der Komponist in *einer* Gestirnbahn entworfen und aus Motivquadern nach allgültigen Gesetzen zu hohen *Einheitsformen* geschichtet hat, nicht in zwei bis vier Einzel-Satz-Empfindungs-Bilder zerlegt werden. Er wird auch diese Werke nicht mehr als Niederschläge menschlicher Unzulänglichkeiten (Gefühlsäußerungen) gehört wissen wollen, sondern *als die Schöpfungen eines Baumeisters, der im Sinne seines kosmischen Bauherrn singende Sonnenkreise ins Universum schleudert und klingende Dombauten daraus aufrichtet.*

Deutsches Beethoven-Fest in Bonn

Nachdem der letzte Konzertwinter bereits allerorts im Zeichen der Beethoven-Gedenkfeiern stand, hätte man von der Bonner Feier vielleicht eine Steigerung, einen Höhepunkt, den krönenden Abschluß erwarten sollen. Nichts dergleichen geschah, kein Superlativ, kaum ein Komparativ. Schon das Programm zeigte, daß hier nichts Besonderes zu erwarten stand. Der stolze Name „Deutsches Beethoven-Fest" blieb im Grunde ungerechtfertigt, denn die Veranstaltung ging weder über den Rahmen früherer Bonner Beethoven-Feste hinaus, noch über das in anderen Städten Gebotene. Es wäre lediglich die offizielle Beteiligung des Staates (in den ihm durch seine finanzielle Lage offenbar eng gesteckten Grenzen) als besonderes Kennzeichen festzustellen. Immerhin ist zu sagen, daß die Veranstaltungen (fünf Konzerte, die in einer zweiten Reihe wiederholt wurden) eine sehr geschickte Programmstellung zeigten und sich auf einer bewundernswerten Höhe der Leistung bewegten. Die Missa solemnis gab dem Fest den weihevollen Auftakt. Hier wirkte festliche Begeisterung zusammen mit strenger Disziplin eines monatelangen Studiums und verlieh dem Chor (der verstärkte Städt. Gesangverein) eine Plastik und Wärme, wie sie selten erreicht wird. Der Dirigent, Generalmusikdirektor F. Max *Anton,* leitete mit Umsicht und Glück, aber etwas übertriebener Kraftentfaltung; die hörfeine Beethoven-Halle hätte ein feineres Abschattieren im Piano gefordert und gelohnt. Das Soloquartett vereinigte Künstler von Weltruf: Amalie *Merz-Tunner,* Maria *Philippi,* Karl *Erb* und Albert *Fischer,* ein Quartett, das die letzten Wünsche erfüllte. Siegmund *v. Hausegger* leitete den zweiten Abend. Trotz seiner ungelenken, kargen und wenig ansprechenden Stabtechnik und dem geringen Klangreiz seines Orchesters hinterließ die Aufführung der I. und III. Sinfonie einen starken Eindruck. Besonders die Eroica hatte Größe und brachte über alles Episodenhafte in weiter Spannung die Grundidee zu organischer Entwicklung. Denselben Geist atmete das Es dur-Klavierkonzert, in dem Elly *Ney* ihr farbenreiches, poesievolles Spiel entfaltete. Ihre Kunst hat wiederum an Abklärung und Vertiefung gewonnen, ohne dabei an Frische einzubüßen; das zeigte sich besonders am dritten Abend, wo sie mit köstlichem Humor und naiver Musizierfreudigkeit im Klarinettentrio Op. 11 mitwirkte; ihr Partner, der Stuttgarter Klarinettist Philipp *Dreisbach* erwies sich ihr dabei ebenbürtig. Auch das Wendling-Quartett gab in der allgemeinen Feststimmung in den Quartetten e moll Werk 59 und a moll Werk 132 sein Bestes: Ein feingeschliffenes, nuancenreiches und von starker Glut getragenes Spiel.

Der Höhepunkt des Festes kann in der Wiedergabe der Neunten durch Fritz *Busch* gesehen werden; natürlich zeigte sie die für einen Dirigenten moderner und modernster Musik charakteristischen Eigenschaften, ein scharfes Herausarbeiten des Klanglichen, dem sich alles andere unterzuordnen hat (würzende Crescendi werden angewandt, wo das Original zu matt erscheint, dem Sopran wird der Text gestrichen, wenn die Aussprache den Klang beeinträchtigt). Durch diese sinnliche Klangfülle gewannen große Teile der Partitur ein reicheres, prächtigeres Bild, dem weltentrückten Andante moderato aber nahm sie den ganzen inneren Glanz, seine fromme Schlichtheit. Die Solisten der Missa (an Stelle der

Sopranistin trat die beweglichere Gertrud *Foerstel*) verliehen auch der irdischen Freude einen schwellenden Ausdruck. Adolf *Busch* spielte das Violinkonzert mit seiner bekannten, immer wieder hinreißenden Meisterschaft, gleich vollendet in Tongebung wie an tiefer Empfindung. Die letzte Veranstaltung war, wie bei allen Bonner Musikfesten, am Vormittage des Himmelfahrtstages. Edwin *Fischer* bewies von neuem seine Berufung als Beethoven-Spieler in der letzten Klaviersonate; Karl *Erb* rührte seine Zuhörer durch den innigen Vortrag des Liederkreises „An die ferne Geliebte". Das unvermeidliche, liebenswürdige Septett, über dessen Erfolg und Beliebtheit sich schon Beethoven ergrimmte, bildete in einer prächtigen Wiedergabe durch das *Wendlingquartett*, Philipp *Dreisbach* (Klarinette), Franz *Tischer-Zeitz* (Kontrabaß), Franz *Nauber* (Horn) und Bernhard *Hühnerfürst* (Fagott), den beschaulichen Schluß und fröhlichen Kehraus. Die Festwoche fand wie ihren Anfang auch ihren Beschluß in einem Festgottesdienst, den diesmal die Missa solemnis verherrlichte. (Die gedruckten 4000 Programme waren schon am frühen Morgen — das Hochamt war auf 11 Uhr angesetzt — vergeben; die begeisterten Scharen standen bis weit in die Straßen hinein, so weit noch ein Schall der heiligen Töne drang, hiermit von sich aus die Streitfrage der liturgischen Verwendungsmöglichkeit der Missa aufs schönste entscheidend.)

Dann gab es noch etwas fürs Volk: eine Abendfeier auf dem Marktplatz, der mit seiner feenhaften Beleuchtung der viel hundert roten und blauen Lichter (in den Stadtfarben), die rings die Fenstergesimse und Fensterrahmen umkränzten, just die rechte Stimmung gab für die Egmon-Ouvertüre, das Andante aus der Fünften und besonders den Schlußsatz der Neunten. *Giesbert.*

*

Das 57. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Krefeld

Wir leben im Zeitalter der Musikfeste. Allüberall bestreben sich Stadtverwaltungen, künstlerische Vereinigungen und Verbände, die Blicke der Musikwelt durch Veranstaltungen besonderer Natur auf sich zu lenken. Liegt auch der Grund dieser Erscheinung in dem Erstarken des musikalischen Lebens in Gegenden, die vor kurzem noch als amusisch galten, und ist das Verlangen, einen breiteren Widerhall des eigenen Wirkens zu erzielen, keineswegs als unedel anzusprechen, so muß man Tonkünstlerfeste, die diesem, im letzten Grunde doch egoistischen Ziele ihr Entstehen verdanken, doch von solchen unterscheiden, denen ein tieferes Ethos zugrunde liegt.

An der Spitze der letzteren stehen die Tonkünstlerfeste des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. Denn sie werden seit siebenundfünfzig Jahren lediglich von dem Bestreben geleitet, die Werke zeitgenössischer Tondichter zur Diskussion zu stellen. Ein aus ersten Künstlern bestehender Prüfungsausschuß bestimmt die Wahl der aufzuführenden Tonschöpfungen. Daß es in Zeiten des Uebergangs, in Zeiten der produktiven Stagnation mehr Problematisches als unbedingt zu Bejahendes darzubieten gibt, ist nicht Schuld der Veranstalter. Wenn auch nur einige wenige der neuen Werke, der neuen Tondichter Gehaltvolles bieten, erscheint der Zweck erfüllt und der Gewinn für das deutsche Musikleben errungen.

*

So war es auch in diesem Jahre, da der Allgemeine Deutsche Musikverein dem Erstarken der Musikpflege im Westen Rechnung trug und sein 57. Tonkünstlerfest in Krefeld abhielt.

Bei der Darbietung rein orchestraler Werke glückte gleich der erste Wurf. Paul *Kletzkis*, bei Simrock erschienene d moll-Sinfonie zeigt diesen jungen Tondichter auf dem Wege zu edler Reife und innerer Erstarkung. Kletzki strebt danach, klassische Formen zu erweitern und das neue Gebilde mit neuem Inhalt zu füllen. Und das glückt ihm mitunter ganz überraschend, wenn gleich ihm der Bau einer groß gewölbten sinfonischen Kuppel noch nicht ganz gelingt, und er sich ab und zu in Einzeldurchführungen verliert, ist doch die Art, in der er, wenn auch aus Teilen, das Gebäude seiner Sinfonie errichtet, durchaus erstklassig zu nennen. Einprägsame und originell gewählte Themen und eine Erweiterung des Ausdrucksgebietes der einzelnen Orchesterinstrumente bilden besondere Vorzüge seiner Tondichtung. Dahinter treten kleinere Einwände unbedingt zurück.

Heinz *Tiessens* „Vorspiel zu einem Revolutionsdrama" und Philipp *Jarnachs* bei Schott erschienenes „Morgenklangspiel" für großes Orchester sind bereits bekannt. Mit einem famosen Ostinato-Thema beginnt Tiessen, vermag aber nicht, im musikalischen Aufbau gleiche Größe zu bewahren. Die inneren Zäsuren des Werkes und die dem Vorwurf nicht entsprechende Umschaltung zum Erlösungsgedanken stören die Einheitlichkeit. Jarnach gibt überästhetische Klangbilder in feinsten Orchesterfarben. Blut und innere Wärme fehlen seiner inneren Tondichtung.

Aus einem anderen Holze geschnitzt ist Kurt *Weill*, dessen „Quodlibet" (vier Stücke aus einem Kindertheater) im ersten Orchesterkonzert zur Aufführung gelangten. In ihrer Art ist Weills gestisch schildernde Musik durchaus romantischen Ursprungs — Programmusik, der zu voller Auswirkung nur die Szene fehlte.

Programmusik können die Hymnen und Tänze, die Friedrich Wilhelm *Lothar* unter dem Titel „Astarte" zusammenfaßte, nur in beschränktem Sinne genannt werden. Klangliche Verfeinerung mit Besonderheit der Streicherbehandlung ist ihm nachzurühmen, doch enthält sein Werk — nur der Schlußsatz reißt hin — viel tote Punkte und ist rein auf sinnliche Wirkung gestellt.

Gerade dieser geht Hans F. *Redlich* in seinem Concerto grosso zu sehr aus dem Wege, obwohl ihn gesunder Klangsinn beherrscht. Sein Opus war bei der Aufführung recht ungünstig postiert, sonst hätten die Zuhörer wohl gemerkt, daß, ungeachtet der überbreiten Anlage, aus diesem Concerto grosso viel innere Spannung und ein gesundes Musikertum spricht, das nur zuweilen intellektuell beschwert erscheint.

*

Von Instrumentalstücken für Soloinstrumente nenne ich an erster Stelle Ernst *Peppings* Konzert für Bratsche mit Begleitung von je zwei Oboen, Fagotten, Trompeten, Posaunen und vier Solo-Kontrabässen, weil es die höchsten Anforderungen an die Technik der Ausführenden stellt. Neue Klangkombinationen tauchen hier auf, höchste Artistik waltet. Das Gefühl aber schweigt, und das Soloinstrument ist im Grunde recht stiefmütterlich bedacht worden. Ich konnte beim Hören das Gefühl des gewollten Klangexperimentes nicht los werden und suchte vergebens das Melos einer wirklichen Eingebung. So mußte ich schließlich, da wir weiterer Experimente durchaus nicht bedürfen, ungeachtet Peppings artistischen Könnens zu einer Ablehnung des Werkes gelangen.

Sehr fortschrittlich ist Nicolai *Lopatnikoff* in seiner „Sonatine für Klavier", deren Tonsprache das kammermusikalische Element fast übersteigt. Talentvoll und nicht ohne tiefere Quellen, verliert sich der Komponist allzusehr in äußerliche Kontrapunkte, im dritten Satz auch in ziemlich mißtönende Klangkombinationen.

Gegen die Vorgenannten wirkt Arthur *Schnabel* in seinem II. Streichquartett fast klassizistisch. Er ist, bestimmt ohne es zu wollen, musikdramatisch beeinflußt. Denn nie noch ist mir in einem Kammermusikwerk das Auseinanderhalten der hellen von den dunklen Farben so aufgefallen und geradezu symbolisch erschienen. Beim Beginn dieses Streichquartettes horcht man hoch auf, das Interesse erlahmt jedoch nach und nach, da der Komponist allzu grüblerisch wird: das Intellekt siegt über die Eingebung.

*

Der Vokalwerke gab es viele zu hören. Schon dieser Umstand weist darauf hin, daß das neuzeitliche Schaffen gar sehr der poetischen Anregung bedarf, ja daß aus diesem Gebiete des tonkünstlerischen Schöpfens die Genesung für unsere wirrenvolle Zeit zu kommen scheint.

So mögen denn gleich an erster Stelle diejenigen Gesangswerke genannt werden, die einen entschiedenen Sieg errangen. Sie verdanken den Tondichtern Ludwig *Weber* und Hans *Gál* ihre Entstehung. Diese beiden Namen nebeneinander zu nennen, bedeutet eigentlich ein Wagnis. Denn Weber schöpft trotz bewußten Antikisierens aus durchaus natürlichen Quellen. Bei ihm regiert die Urmelodie, und daß er sie gewollt in kunstvoller Einfachheit darbietet, tut ihrer Wirkung nicht nur keinen Abbruch, sondern vertieft sie noch. Dieses Urteil betrifft die aufgeführten Stücke aus seiner bei Georg Kallmeyer (Wolfenbüttel) erschienenen „Christgeburt", sowie seinen a cappella-Chor „Komm' Geist aus heiliger Fern!" Kein so reines Bild zeigt er in seiner „Musik nach Volksliedern" und in zwei geistlichen Frauenchören mit Begleitung des Streichquartetts. Hier herrschen schon mehr das stimmklangliche Experiment und formales Wollen. Das starke Talent dieses Komponisten steht aber außer Frage.

Ein gänzlich anderer ist Hans Gál, der sich in besonderer Kühnheit fünf Epigramme des Wiener Spötters Grillparzer zur Vertonung auserlas. Vier von diesen Gedichten erscheinen auf den ersten Blick zur Vertonung nicht geeignet. Welche Ueberraschung bot aber Gál! Seine Vertonung gerade dieser Gedichte beweist, bei allem Witz und Geist, der seiner Musik innewohnt, daß er fern von allem Aeußerlichen das innere Ethos der merkwürdigen Poeme erfühlt und aufs schönste in Tönen umgesetzt hat. Wenn gerade mir das fünfte Gedicht, das gehaltvolle „Vita brevis", den tiefsten Eindruck hinterließ, so liegt das wohl an meiner ernsten Einstellung. Allen Chören Gáls (bei Simrock erschienen) war voller Erfolg beschieden.



Phot. Hanns Holdt, München

General-Musikdirektor Dr. Rudolf Siegel der diesjährige Festdirigent

Von den übrigen in Krefeld aufgeführten Vokalwerken erscheint mir Rudolf *Siegels* lyrische Szene „Der Einsiedler" für Bariton und Orchester am wertvollsten. Hier spricht sich vornehmes Musikertum in dem Streben aus, durch charakteristische Melodie den dichterischen Vorwurf zu erschöpfen. Wilhelm *Petersens* Hymne für gemischten Chor und Orchester ist die Arbeit eines ehrlichen Musikers, talentvoll, im Aufbau nicht immer geschickt, und doch vornehm, wenn auch ohne starke Ausdruckskraft, Arthur *Willners* sehr beifällig aufgenommenes Werk „An den Tod" für Bariton, gemischten Chor und Orchester ein gediegen gearbeitetes, schwungvolles und wirkungskräftiges Stück ohne überragende Inspiration.

Zwei wuchtige Chorwerke gilt es jetzt zu besprechen: Bernhard *Sekles* schrieb Variationen über das Volkslied „Prinz Eugen" für Männerchor, Blas- und Schlaginstrumente. Sie tragen das Merkmal hoher Könnerschaft, und zwar sowohl in formaler Hinsicht als auch in bezug auf die angewendeten, oft originellen Mittel, ebenso aber auch die Merkmale des intellektuell Gewollten und verdanken ihre starke Wirkung letzten Endes doch nur der immer wieder zutage tretenden Volksliedmelodie. Anders Othmar *Schoeck* in seinen bei Breitkopf & Härtel erschienenen „Trommelschlägen" für gemischten Chor und Orchester. Ein kraftvoller musikalischer Gedanke liegt dem Stück zugrunde, weicht aber nicht immer natürlicher Fortführung. Auch hier handelt es sich um einen Wirkungschor, der seinen Zweck nie verfehlen wird.

*

Um die Vorbereitung und Aufführung der Werke hat sich der Krefelder Generalmusikdirektor Dr. Rudolf *Siegel*, dessen tiefes Musikertum mit Recht geschätzt ist, große Verdienste erworben. Die Aufgabe überstieg jedoch seine Nervenkraft und so versagte seine Technik hier und da. Es wird notwendig sein, bei künftigen Veranstaltungen, zumal in kleineren Städten, nicht *einem* Dirigenten die ganze Arbeitslast aufzubürden.

Vortrefflich hielt sich das verstärkte Städtische Orchester unter Führung des Konzertmeisters Georg *Ofterdinger*. Soloflöte, erstes Fagott und Violoncellsolo seien besonders hervorgehoben. Die Krefelder Chöre zeigten gute Stimmbegabung, wohl aber nicht klangliche Verfeinerung. Eine Ausnahme bildet der aus Solisten zusammengestellte und von Rudolf Siegel geleitete „Kleine Chor", mit dem Hans Gál seine Epigramme vorbildlich wiedergab. Und besonderes Lob verdient auch der Kirchenchor St. Dionysius unter Franz *Oudille*, der Webers Stücke sang.

Hervorragendes bot das *Havemann-Quartett* (Havemann-Kniestädt-Mahlke-Steiner), Hervorragendes der Pianist Claudio *Arrau*, Ausgezeichnetes der Solobratscher Karl *Fischer*-Krefeld. Walter *Giesekings* Klaviertitanentum war — bei aller Hochschätzung dieses vortrefflichen Künstlers — bei Gurlitts



Phot. Werkstätte für künstl. Phot., Freiburg

Friedrich Wilhelm Lothar



Arthur Schnabel



Phot. S. Frank, Berlin W

Ernst Pepping



Phot. Horovitz, Wien

Hans Gál

Einige Komponisten, deren Werke in Krefeld aufgeführt wurden

Klavierkonzert fehl am Ort. Eine hoch anzuerkennende Leistung vollendeter Gesangskultur vollbrachte der Bariton Hermann *Schey*-Berlin. Mehrere der Komponisten dirigierten ihre Werke selbst, doch konnte ich eine überragende Leistung hierbei nicht feststellen.

*

Eine sehr angenehme Unterbrechung der Konzertaufführungen bot ein Besuch des Krefelder Stadttheaters, das zu einer Wiedergabe von Rudi *Stephans* „Die ersten Menschen" (in der Bearbeitung von Karl *Holl*) geladen hatte. Zur allgemeinen Ueberraschung entpuppte sich das Krefelder Theater als überaus leistungsfähig, gewiß ein Hauptverdienst des vortrefflichen Operndirektors Franz *Rau*, der nicht nur dirigiertechnisch eine Höchstleistung bot, sondern auch im musikdramatischen Aufbau Stephans Werk geradezu neu schuf. Nach dem Erfolge dieser Festaufführung ist zu erwarten, daß dieser ausgezeichnete Theaterkapellmeister bald einen größeren Wirkungskreis erhalten wird. Mit ihm zusammen wirkten in günstigster Weise die Solokräfte Maria *Junck-Barth*, Ferdinand *Bachem*, Hans *Thometzek* und Richard *Dresdner* sowie Theo *Werner* als Spielleiter, der freilich einen szenischen Rahmen für die „Ersten Menschen" schuf, der allzu bildhaft wirkte.

Als letzte künstlerische Darbietung sei eine Aufführung von Franz *Liszts* „Christus" durch die Krefelder Madrigalvereinigung, einen aus Schülern gebildeten Knabenchor, das Städtische Orchester, ein sehr gutes Soloquartett mit Emmi *Land*, Hilde *Ellger*, Luis *van Tulder* und Hermann *Schey* sowie dem trefflichen Organisten Wilhelm *Reusch* unter Leitung Rudolf *Siegels* verzeichnet, von dem ich die öffentliche Hauptprobe hörte. Dieses, leider selten aufgeführte Werk, das ich für eines der inspiriertesten Franz Liszts halte, zu neuem Leben erweckt zu haben, bildet mit ein Verdienst der Leitung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

*

In den Pausen zwischen den künstlerischen Veranstaltungen fand die Hauptversammlung des festgebenden Vereins sowie eine Versammlung zur Erörterung der Schutzfristfrage statt. In dieser trat Hans *Pfitzner* nicht nur für die 50jährige Schutzfrist, sondern für Schutz der Kunstwerke gegen Verstümmelung und unzeitgemäße Wiedergabe (mit deutlicher Spitze gegen „Hamlet im Frack") ein, Justizrat Dr. *Rosenberger*-Berlin erörterte in tiefgründiger Weise die rechtlichen und menschlichen Grundlagen des Schutzfristproblems und Mr. *Maillard*, der Vorsitzende der „Association littéraire et artistique internationale" in Paris, wies in beifälligst aufgenommener Rede die Notwendigkeit einer gleichen Schutzfristdauer für alle Länder nach.

*

Der Besuch des Krefelder Tonkünstlerfestes überstieg die kühnsten Erwartungen: die ersten unter den Komponisten, Dirigenten, Instrumentalisten, Sängern und Musikschriftstellern Deutschlands hatten sich eingefunden und es herrschte — nicht zuletzt dank der gastfreundlichen Aufnahme durch die Stadt Krefeld — bald ein geselliges Leben und Treiben von starker Eigenart, ein Beweis, daß sich unter der Fahne des Allgemeinen Deutschen Musikvereins die Bande der durch ihren Beruf Zusammengehörigen stets fester und fester knüpfen. *Robert Hernried.*

Die Lauchstädter Festspiele

Es war ein sinniger Gedanke, die diesjährigen Festspiele in Lauchstädt auf das Programm abzustimmen, mit dem der Geheime Rat Goethe vor 125 Jahren die Eröffnung des von ihm unter mancherlei Hindernissen errichteten Schauspielhauses in Lauchstädt vorgenommen hatte. Wie damals, so ging auch jetzt zunächst das allegorisch-symbolische Vorspiel „Was wir bringen" in Szene, worauf dann Mozarts Oper „Titus der Gütige" folgte. Die Kräfte für beide Stücke stellte die Weimaraner Bühne. Der Generalintendant Dr. Franz *Ulbrich* führte selbst die Spielleitung und löste die Inszenierungsfragen mit den einfachen Mitteln, wie sie in Lauchstädt zur Verfügung stehen, äußerst geschickt. Zu dem Vorspiel von Goethe erklang die Bühnenmusik, welche schon 1802 zur Anwendung kam: eine Arie aus der Oper ‚L'impresario in angustie" von Cimarosa mit dem ihr unterlegten Text von Goethes Gedicht „Die Bekehrte", Gesang der allegorischen Damen von J. F. Reichardt und Arie aus der Oper „Camilla" von Ferdinando Paer. Gesungen wurden diese Stücke unter Orchesterbegleitung von Mali *Trummer* mit viel Anmut. Prof. Dr. Alfred *Rahlwes*, der Hallische Universitätsmusikdirektor und ständige Dirigent der Lauchstädter Festspiele, faßte die Oper mit Temperament und Stilempfinden an. Auf der Szene herrschte der Belcanto vor. Es wurde wirklich einmal schön gesungen. Auf stilistisch so fein empfindende Gesangskräfte wie Elsbeth *Bergmann-Reitz* (Vitellia), Lotte *Loos-Werther* (Sextus), Livio *Schmidt* (Servilia), Gerda *Wolfson* (Annius), Karl *Heerdegen* (Publius) und Hans *Grahl* (Titus) kann die Weimaraner Oper stolz sein. Chor und Orchester standen ebenfalls auf der Höhe ihrer Aufgaben.

Paul Klanert.

*

E. T. A. Hoffmanns „Arlequino"

Uraufführung im Kaisersaal der Residenz zu Bamberg

Im Rahmen einer Veranstaltung des auch die Pflege der Musikgeschichte in sein Arbeitsgebiet einschließenden historischen Vereins Bamberg hatte man am 21. Mai Gelegenheit, im prachtvollen Kaisersaal der Residenz, der im Halbdämmer von 150 brennenden Wachskerzen den Geist verklungener Zeiten lebendig werden ließ, ein zweifellos sehr interessantes Werk E. T. A. Hoffmanns, des ehemaligen Bamberger Theaterkapellmeisters, am Ort seiner Entstehung in wohlvorbereiteter Uraufführung kennen zu lernen: seine fünfteilige Ballettsuite „Arlequino". Nach einem wild daherwirbelnden Einleitungssatz, Furien genannt, offenbar dem böhmischen Schnelltanz „Furiant" nachgebildet, muten einige ganz kurz abgerissene, thematisch scharf kontrastierend gezeichnete Sätzchen wie ein musikalisches Programm der im Ballett auftretenden Personen, des Arlequin, des Pierrot und der Colombine an, die dann der Reihe nach in fein charakterisierender Entfaltung des melodischen und rhythmischen Ausdruckes ihre Tänze einzeln ausführen, um sich am Schluß in den hämmernden Rhythmen und von wechselnder Taktart getragenen scharfen Akzenten eines „Pantalon" in wilder Ekstase zusammenzufinden. Die reizvolle Musik vereinigt markante Rhythmik, formale Geschlossenheit und melodische Stimmungskraft und entbehrt vor allem jenes Mangels an konzentriertem Gestaltungsvermögen, der sonst der Hoffmannschen Musik gerne anhaftet. Die ausgezeichnete Wiedergabe des Werkes durch das Bamberger Kammerorchester unter

Karl *Leonhardts* beschwingter, von starken rhythmischen Impulsen durchgluteter Leitung wies eine aus dem Geiste des Tanzes geborene, unaufhaltsam hinströmende Bewegtheit auf, die das immerhin respektable Alter der Musik fast vergessen machte. *Franz Berthold.*

*

„Der Narr der Prinzessin"

Eine Offenbach-Uraufführung

Das *Magdeburger* Stadttheater versuchte — nach dem Erfolg des Abends zu urteilen mit viel Glück — die Neubelebung einer romantischen Oper von Jacques Offenbach. Der Magdeburger Musikliebhaber Friedrich *Geßner* hat auf einem Bücherkarren in Paris ein Exemplar des kaum dem Namen nach bekannten „Fantasio" aufgetrieben und zusammen mit dem Pianisten Ernst *Fischer* eine textliche und musikalische Neugestaltung des Operchens unternommen. Als „Narr der Prinzessin" präsentiert sich das Stück dem Musikhistoriker als durchaus selbständiger romantischer Vorläufer von „Hoffmanns Erzählungen". Der Theaterpraktiker aber sieht nach wenigen Takten, wie lebendig ein gut gemachtes romantisches Bühnenwerk noch heute wirkt.

Die Handlung ist nicht gerade originell, erfüllt aber die Bedingungen eines Librettos fürs große Publikum. In Schloß Hohenstein hat ein Narr die regierende Fürstin geliebt. Dem heimlichen Bunde ist eine Tochter entsprossen, für die kurz vor der Geburt ein standesgemäßer Papa adoptiert wurde. Der Narr hat sündige Liebe mit dem Tode gebüßt. Natürlich spukt er jahrelang im Gemäuer herum. Als die junge Prinzessin (seine leibliche Tochter) „standesgemäß" verheiratet werden soll, erweist sie sich ihrer nun auch verblichenen Mama würdig. Sie liebt einen bürgerlichen Studenten, dem sie im Mondenschein begegnet ist. Der Student verkleidet sich als Narr, platzt programmäßig in die Trauungszeremonie, rettet das Mädchen . . . und in Florenz, beim Karneval (das gibt einen feschen dritten Akt) gewinnt er die Liebste, die inzwischen auf den Thron verzichtet hat.

Musikalisch bewegt sich das Stück auf dem Boden der seriösen Operette. Es ist angenehm gemischt aus romantisch-lyrischen, ja ein bißchen gruseligen Zutaten und aus spritzigen geistvollen Amüsierrhythmen eines weltgewandten Erfolgsmusikers, der um den Einfall nie verlegen ist. Ob er Ständchen, Trinklieder oder sanfte Mondscheinlyrik über sein gut klingendes Orchester ausbreitet, ob er eine große repräsentative Szene bei Hofe illustriert, oder ob er in das tolle Leben des Karnevals in Florenz untertaucht — immer hat er ein bis zwei leicht eingängliche Themen auf seinen Notenblättern, die seine persönliche Handschrift verraten.

Die Aufführung unter der musikalischen und szenischen Leitung von Siegfried *Blumann* und Alois *Schultheiß* brachte mit Walter *Krause* und Ellen *Burger* in den Hauptpartien einen hübschen Theatererfolg, den sich nun wohl auch andere Bühnen zunutze machen. Dr. *Günter Schab.*

*

Richard Wagners „Liebesmahl der Apostel"

Szenische Uraufführung in der Magdeburger Stadthalle

Der Richard-Wagner-Verband deutscher Frauen rief seine Mitglieder zur Reichstagung in die Stadt der Deutschen Theater-Ausstellung. Die Ortsgruppe Magdeburg, als Gastgeber verantwortlich auch für den künstlerischen Verlauf des festlichen Abends, in dem die Zusammenkunft gipfelte, wagte den Versuch der szenischen Aufführung des Oratoriums „Das Liebesmahl der Apostel" von Richard Wagner. Es gehört nicht zu den starken Offenbarungen der Kunst des Bayreuther Meisters — er *selbst* wollte die Komposition als „Gelegenheits"arbeit — aber es ist entwicklungsgeschichtlich für uns immerhin von einigem Interesse. Man kennt das Oratorium vom Podium her, aus Konzerten großer Männerchöre. Es steht in der Technik dem „Rienzi" nahe und schaut in der Stimmung bisweilen weit voraus auf den „Parsifal".

Dem großen Theatraliker Richard Wagner ist in der mit opernhaftem Pomp aufgemachten wuchtigen Schlußszene ein beachtlicher dramatischer Wurf gelungen. Nachdem zwei lange, überlange a-cappella-Szenen mit allerlei zum Teil recht banalen Liedertafeleffekten — das Werk wurde ja für ein Dresdener Männergesangsfest 1843 geschrieben — die Spannung des Hörers bald erlahmen lassen, reißt die mit elementarer Gewalt ansteigende Orchesterflut („Welch Brausen erfüllt die Luft") das Finale zur Höhe des Miterlebens. Sicherlich wäre scharfe Konzentration der vorbereitenden Klage- und Trostgesänge auf das dramaturgische Hauptgeschehen der inneren Geschlossenheit des weltlich-kirchlichen Oratoriums sehr förderlich.

Kapellmeister *Henrich* (Magdeburg) vereinigte das Städtische Orchester, Solisten des Stadttheaters, den Lehrergesangverein, den Magdeburger Männerchor und den Domchor zu einem imposanten Klangkörper, der fest und sicher, wenn auch etwas robust geführt, dem Werk ein würdiger Mittler wurde. Besondere Bedeutung aber gewann der Abend dadurch, daß versucht worden war, das Oratorium zu deuten in einer lebendigen Szene. Es handelte sich im wahren Sinne des Wortes um eine „Aufführung". Da sie noch niemand in dieser Form ausprobiert hat, sogar um eine *Uraufführung.* Walter *Elschner,* der Oberspielleiter des Hamburger Stadttheaters, löste das Problem als moderner Theatermann mit Hilfe einer, in ihrer geradlinigen Schlichtheit, monumentalen Bewegungs- und Lichtregie, unter Assistenz der Bewegungschöre von Fräulein Käte *Richter.* Er ließ den Rhythmus und die Melodie der gewaltigen Magdeburger Stadthalle in den Massen wiederklingen. Farbige Gewänder, die durch sichere Lichtwirkungen besonders glücklich ausgewertet wurden, charakterisierten die handelnden Gruppen der Bedrückten, der Tröster, der Einladenden. Die Einheitlichkeit der Wirkung, die so erreicht wurde, ist um so mehr bemerkenswert, als die Mitwirkenden ja sämtlich Dilettanten waren.

Der Aufführung folgte *Bruckners* „Tedeum" unter Leitung von Bernhard *Henking,* der außer den oben genannten Chören den Reblingschen Gesangverein mit einem wertvollen Solistenquartett zu wohlausgewogener, von echter Begeisterung getragener Wiedergabe des Preisgesanges vereinigte.

Dr. *Günter Schab.*

*

Das Heidelberger Beethoven-Fest

1. bis 3. Juni 1927

Die Stadt Heidelberg veranstaltete vom 1.—3. Juni ein glänzend organisiertes und gut durchgeführtes Beethovenfest. Es waren die berufensten Beethoveninterpreten dazu gewonnen worden. Wilhelm *Furtwängler* mit seinen Berliner Philharmonikern und Edwin *Fischer* als Solist bestritten den musikalischen Teil. Auftakt zum eigentlichen Beethovenfest der Stadt war am 31. Mai eine Beethovenfeier der Universität, bei der Prof. H. J. *Moser* einen Festvortrag hielt und der Dekan der Philosophischen Fakultät, Prof.

Meister, Wilhelm *Furtwängler* das Ehrendoktordiplom der philosophischen Fakultät überreichte. Umrahmt wurde diese Feier durch Beethoven-Lieder („An die Hoffnung" und 7 Goethe-Lieder), die Lula *Mysz-Gmeiner*, von Dr. H. M. *Poppen* begleitet, sang.

In den drei Konzerten des Beethovenfestes spielten die Philharmoniker unter Leitung Furtwänglers die 1., 4., 5., 6. und 7. Sinfonie, das Es dur-Klavierkonzert mit Edwin Fischer und dazwischen eingestreut die Ouvertüren „Leonore Nr. 3", „Coriolan" und „Egmont" und als besonderen Leckerbissen die große Fuge für Streicher Op. 133. Die Art der Beethoven-interpretation Furtwänglers ist reichlich bekannt und schon des öfteren beschrieben worden, so daß eine eingehende Besprechung an dieser Stelle unterlassen werden kann. Der prachtvolle Orchesterkörper der Philharmoniker nimmt immer wieder gefangen; auch hier zeigte sich an den gewaltigen Ovationen des Publikums die Wirkung ihres Klangzaubers.

Bei der ganzen prächtigen Veranstaltung kann sich aber der Beschauer einer ernsten Kritik nicht enthalten. Ein Beethovenfest sollte das Bekenntnis einer Stadt zu ihrem Meister sein, es sollte Kräfte anspornen und versammeln. Und erst, wenn diese Kräfte aus der Stadt herauswachsen, kann eine Kulturtat entstehen. War es nicht möglich, die hier verbrauchten organisatorischen Kräfte auf die Hebung des eigenen beamteten Orchesters anzuwenden?

Ein Beethovenfest sollte außerdem mehr sein, als eine Zusammenstellung zufälliger dreier Konzerte mit Werken des Meisters, wie man sie z. B. in Berlin jedes Jahr einige Male hören kann. Es soll auch zum Ausdruck bringen — und das schon in der Programmgestaltung —, was Beethoven dem Musikleben des betreffenden Gemeinwesens bedeutet. Wenn Wien bei seiner Beethovenzentenarfeier in Oper und Konzert die Einflüsse unterstrich, die sich in Wien auf den werdenden Meister geltend machten, so war das eine feine und für Wien naheliegende Idee. Analog dazu ließe sich aus der Tradition Heidelbergs sehr leicht eine Perspektive von Beethoven über die Spätromantiker und Neudeutschen bis zu Reger ziehen, die alle in dieser Stadt mutige und andere mitreißende Pflege fanden. Dadurch hätte Heidelberg auch zeigen können, wie es das Erbe des Meisters verwaltet hat, niemals aber durch eine gedrängte Zusammenstellung seines Schaffens, auch wenn eine noch so glänzende Wiedergabe gesichert ist. So kann gesagt werden: Das Heidelberger Beethovenfest war zwar ein musikalisches und gesellschaftliches Ereignis ersten Ranges, aber keine Kulturtat. Dr. *L.*

•

„Der Protagonist"

Einaktoper von KURT WEILL. Text von GEORG KAISER
Erstaufführung im Nürnberger Neuen Stadttheater, Mai 1927

Ein Opernstoff von jener schwülen, den Krankheitskeim in sich tragenden Art, wie wir ihn seit der „Salome" des öfteren antreffen. Eine unheimliche, bis zum Bersten gespannte Atmosphäre. Von Ethos nur schüchterne Ansätze, etwa in der Liebe zwischen der Schwester und dem „jungen Herrn", oder in dem Glauben des Protagonisten an die Reinheit und Wahrhaftigkeit seiner Schwester. Doch dieser Glaube ist krankhaft; er muß zum Wahnsinn führen. Mit dem Umdrehen der Kulissen, dem Uebergang von Komödie zur Tragödie vollzieht sich der tragische Akt auch im Leben, und das Satyrspiel auf der aufgeschlagenen Bühne findet in den realen Vorgängen eine schaurige Parallele. Man denkt unwillkürlich an den „Bajazzo". Doch welch ein Abstand! Was hier absolut glaubhaft wirkt und Erlebniskraft besitzt, wird in dem Textbuch Kaisers zum menschlich unverständlichen tragischen Possenspiel. Jedenfalls ein Stoff, der unsere Neutöner reizen muß. Das hat sich Kurt Weill zunutze gemacht. Das ganze musikalische Geschehen ist eine schreiende Dissonanz, und wenn plötzlich — wie selten! — ein konsonantes Gebilde, ja sogar einmal eine regelrechte Kadenz aufleuchtet, empfinden wir es als Zufall. Aber trotz dieses abwegigen Klangcharakters steckt etwas in dieser Musik, das zur aufmerksamsten Beachtung herausfordert. Das ist nächst der immer eindrucksstarken charakteristisch treffsicheren Zeichnung die Vitalität des Rhythmus, die sich bis zum orgiastischen Taumel steigert. Und trotz der herausfordernden Härten und der bizarren Musizierweise des Bläseroktetts auf der Bühne können wir dem unbedingt starken Können, das sich in der alternierenden Behandlung der beiden Orchester und in der Kunst der polyphonen Stimmverwebung zeigt, unsere Bewunderung nicht versagen. Auch sind die Singstimmen trotz reichlicher Schlagzeugverwendung niemals gedeckt. Was hier allerdings von den Sängern verlangt wird, namentlich an tonlicher Einfühlung, steht schon sehr hart an der Grenze. Lyrische Ruhepunkte im herkömmlichen Sinne fehlen ganz; die melodische Linie verläuft zwar teilweise in weitem Bogen (z. B. in dem ersten Zwiegesang des Geschwisterpaares), aber der Sänger findet keinen Halt an dem Orchester, und es entsteht ein fühlbares Mißverhältnis zwischen Vokal- und Instrumentalpart. Die glänzende Ueberwindung aller Schwierigkeiten, die ganz vortreffliche Aufführung gereicht unserer Bühne zu großer Ehre. Hierbei ist das Verdienst des am stärksten in Anspruch genommenen Kapellmeisters Bertil *Wetzelsberger* in erster Linie hervorzuheben. Diese mühevolle Arbeit wie die intensivste Konzentrationsfähigkeit und Umsicht erfordernde Tätigkeit am Pult führte aber auch zu einem Erfolg, an dem die hingebungsvolle Arbeit von Dirigent und Orchester einen gewichtigen Anteil hatte. Von den Hauptdarstellern war vor allem Fritz *Perron* (Protagonist), demnächst Margarete *Ziegler* (Schwester) großes Lob zu zollen. Egon *Neudegg* und Karl *Gröning* hatten mit einfachen Mitteln ein geschmackvolles und zweckentsprechendes Szenarium und Bühnenbild geschaffen.

Erich Rhode.

MUSIKBRIEFE

Berlin. Die ausklingende Saison erhob sich nochmals zu einem Höhepunkt: Aufführung der Großen Messe von Walter Braunfels durch den Kölner Gürzenich-Chor unter Leitung von Hermann Abendroth. Das Werk erwies sich als ein künstlerisches Wertprodukt, dessen gewaltige Dimension eine Fülle origineller Gedanken, einen Ueberreichtum harmonisch fesselnder Ausdrucksmomente zeigt, die den Weg eigener, mystisch-versonnener Tonsprache gehen. Die Darstellung erhob sich unter Mitwirkung von Merz-Tunner, Rosette Anday, Singer, Nissen und Prof. Boell (Orgel) auf eine hohe Stufe künstlerischer Reife. — Ein Ehrenkonzert galt dem 60jährigen Flötenvirtuosen Prof. Emil Prill, Mitglied der Staatsoper und Lehrer an der Staatl. Musikhochschule. Der Jubilar erntete durch seine ausgezeichneten Leistungen vor allem in Mozarts Konzert für Flöte und Harfe gemeinsam mit dem vortrefflichen Meister der Harfe Prof. Max Saal begeisterte Anerkennung. Minna Ebel-Wilde steuerte einige Weber-Lieder bei. — Zum ersten Male gewann man einen interessanten Einblick in die Lehrtätigkeit von Prof. Arnold Schönberg durch das Konzert seiner Kompositionsschule in der „Akademie der Künste". Die aufgeführten Werke, um die sich Franz Osborn, das Wiener Streichquartett und Orchestermitglieder der Städtischen Oper verdient machten, dürften kaum Anspruch auf besondere Beachtung erheben. Das Andante für Kammerorchester von Adolphe Weiß beruht im wesentlichen auf einem unbeholfenen, klobigen Fagott-

motiv; Walter Gronostag und Walter Göhr bewegten sich auf der Basis phantasieloser Unfruchtbarkeit, Winfrid Zillig zeigte Ansätze zu geschmackvollerer Gedankenarbeit. — Ein neugebildetes Madrigalquintett erfreute mit der seltenen Kost mittelalterlicher Chorsätze, die ob ihrer bekannten Schwierigkeit nicht immer den Grad ideeller Vollkommenheit erreichten, im allgemeinen jedoch hohen künstlerischen Genuß gewährten. Der Tenorist Roland Hell zeichnete sich durch besondere stimmliche Qualität aus. — Einige Abende im Grotrian-Steinweg-Saal galten dem Lebenswerk einzelner Meister der Vergangenheit. Eine Brahms-Feier vermittelte durch die ganz hervorragende Aufführung der Klarinettensonate Op. 120 Nr. 1 (Prof. Dahlke, Alfred Richter) stärkste Eindrücke, weniger vermochte eine Max Reger-Gedächtnisfeier zu befriedigen, deren Erfolg in erster Linie dem bewährten Violoncellisten Armin Liebermann und der sehr brauchbaren Pianistin Margarethe v. Mikusch zu danken ist. Höchstes Interesse verdient jedoch ein Kompositionsabend von August Reuß (München), dessen Fantasie für zwei Klaviere und zarte Liedgebilde ausgesprochen seelischen Erlebniswert besitzen und durch erstklassige Interpretation tiefste Eindrücke hervorriefen. Ein Abend mit „Russischer Musik" beschloß die diesjährige Konzertreihe des Grotrian-Steinweg-Saales, und unter befriedigender Mitwirkung der bestbekannten Kammermusikvereinigung der Städtischen Oper erklangen Quintette von Rimsky-Korsakow und Rubinstein neben einer geschickten Liedauswahl, die der Konzertsängerin Ella Bahrdt-Wittrock vorzüglich geriet. Im Rahmen des „Kongresses für Schulmusik" fand als letztes Konzert der Saison ein Orgel- und Chorkonzert in der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche statt. Prof. Heitmann, der Thielsche Madrigalchor, Stefan Frenkel und Ludwig Ruge erfreuten durch meisterhafte Darbietungen moderner Tonwerke, die allerdings in der Programmauswahl nur geteiltes Interesse auslösten und selbst in den Gesängen Op. 68 von Josef Haas Mangel an Erfindung und Charakteristik verrieten. — Aus der Hochflut klaviersolistischer Darbietungen im Monat Mai ragt Leonid Krenkers Chopin-Abend weit hervor. Dr. *Fritz Stege.*

*

Braunschweig. Das Landestheater arbeitet nach den erfochtenen erfreulichen Siegen rüstig weiter, denn der Intendant Dr. Ludwig Neubeck will seine zweite hiesige Spielzeit möglichst glanzvoll abschließen und erst nach derselben beurteilt werden. Die beabsichtigten einzelnen Vorstöße ändern indes nichts an dem günstigen Gesamtergebnis, sondern bestätigen lediglich den Bienenfleiß, der auch während der letzten Hälfte des Winterhalbjahres herrschte. In dem kurzen Zeitraum wurden folgende Opern erfolgreich aufgefrischt: Mignon, Verdis Maskenball, Carmen, Der Evangelimann zu Wilhelm Kienzls 70. Geburtstage, Die Frau im Hermelin zum 50jähr. Bühnenjubiläum unseres Tenorbuffos M. Grahl, Toska, Tristan und Isolde, Salome, Bohème, Don Juan, Fidelio und Parsifal. Am Tage der Aufführung des Bühnenweihfestspiels erkrankte leider Prof. Mikorey und ohne langes Besinnen übernahm der Intendant, der die Spielleitung hatte, auch den Taktstock, so die Gesamtleitung in seiner Hand vereinigend. Neben den beiden trefflichen Dirigenten haben wir auch für die Hauptrollen je zwei gleichwertige Vertreter, für Kundry wechseln Klara Kleppe, Marg. Maschmann, E. Bosella-Ludwig und Alb. Nagel: der schönste Beweis für die Tüchtigkeit der Opernkräfte. Für Dr. Ernst Nobbe, der als Erster Kapellmeister nach Weimar geht, tritt Ludwig Leschetitzki, ein Neffe des bekannten Wiener Pianisten und Pädagogen, ein. Wichtig ist die Verleugnung der fortschrittlichen Bühnenbilder. „Don Juan" erschien in Herm. Levis Bearbeitung, „Parsifal" erinnerte an Bayreuth, sogar die abgebaute Taube erschien wieder über dem heiligen Gral. „Turandot" wurde zu einem Ausstattungsstück erster Ordnung. Die italienisch singende Spanierin Blanka Sadun bearbeitete mit ihren vielen Strichen „Carmen" in usum dephini, enttäuschte außerdem in Gesang und Darstellung. — Die Beethoven-Ehrungen beherrschten das ganze Vierteljahr; außer „Fidelio" vermittelte das Landestheater „Missa solemnis" unter Prof. J. Frischen (Hannover) mit dem Lehrergesangverein und dem ihm angegliederten Frauenchor, die Chorfantasie und IX. Sinfonie unter Mikorey mit seinem Musikfestchor. Letztere Werke erzielten in der Generalprobe und Aufführung ein ausverkauftes Haus, so daß eine dritte Aufführung angesetzt werden mußte. Die Reihenkonzerte der Landestheaterkapelle unter Mikorey reichen an denselben heran, es wurden nur erste Solisten als Gäste geladen, die Vortragsfolgen trugen jedem Geschmack Rechnung. Wilhelm Furtwängler spielte mit dem Philharm. Orchester (Berlin) Beethovens IV. und V. Sinfonie, sowie „Don Juan" von R. Strauß und feierte die gewohnten Triumphe. Der Lessingbund, Artushof und der Bühnenvolksbund pflegten die Kammermusik auch durch Hinzuziehung auswärtiger Künstler, z. B. des Wendling- und des Guarneri-Quartetts, die sich mit Mikorey als Pianisten verbanden; dieser spielte auch mit Karl Klingler (Berlin) Beethovens Violin-Klaviersonaten, unsere Pianistin Emmi Knoche mit J. Klengel (Leipzig) des Titanen fünf Cello-Sonaten. Juan Manén hatte als Geiger weit mehr Erfolg als mit seiner Oper „Der Weg zur Sonne". In den großen Vereinen herrschte reger Betrieb. Musikdirektor A. Thorig führte mit dem Bach-Verein Beethovens Messe (C dur), der Schubert-Chor unter Oberlehrer R. Lampe eine umfangreiche Kantate „Lebenswanderer du!" von Gutter auf. Wichtig war die Uraufführung des Cello-Konzerts von Ossip Krumak, das auf jeder Seite lebhafte, bis zur Leidenschaft gesteigerte Empfindung, Formgewandtheit und saubere Kleinarbeit verrät. Aufbau und Tonsprache schließen sich den Neuromantikern an. Der Mittelsatz mit seinen weichen, gesangreichen Melodien würde auch außerhalb des Zusammenhangs wirken. Der Tondichter erzielte auch als Pianist großen, verdienten Erfolg. Tüchtige Cellisten werden das empfehlenswerte Werk ihrem Spielplan jedenfalls bald einverleiben. *Ernst Stier.*

*

Bremen. Die Intendanz des Stadttheaters gab ein Sonderabonnement heraus, um die noch beabsichtigten Erstaufführungen vorher einigermaßen zu finanzieren. Diese Taktik erwies sich als erfolgreich. Die Oper Li-tai-pe von Clemens von Franckenstein konnte sich lange auf dem Spielplan halten, ebenso die „Macht des Schicksals" von Verdi, die jetzt in Franz Werfels Bearbeitung einen Siegeszug über alle Bühnen macht. Leider ist die „Alkestis" von Egon Wellesz schon wieder abgesetzt. Wegen der kräftigen wirkungsvollen Musik ist es bedauernswert. Während man am ersten Abend „Susannens Geheimnis" auffrischte, mußte bei der zweiten Aufführung Cavalleria rusticana als Zugabe das Publikum locken. Großen Dank erwarb sich die Leitung mit der Neuinszenierung des Fidelio, die als Beethoven-Feier und mit den Meistersingern, cosi fan tutte, und Rosenkavalier auch als Festvorstellung zur Jahrhundertfeier Bremerhavens gegeben wurde. Für das Fach der Hochdramatischen holt man immer einen Gast. Frieda Leider, Eugenie Burkhard, Charlotte Viereck und Emmy Streng sind hier gewesen. Es heißt, daß auch in der nächsten Saison keine Hochdramatische engagiert werden soll. Als Kassenzugstück wirkt noch immer „Die Zirkusprinzessin" von Emmerich Kalman. Das Künstlerpaar Hartow-Gurlitt verabschiedet sich mit dem „Boccaccio" von Suppé. Erwähnen muß ich, daß das Gastspiel der Blanca Sadun in Carmen ein glatter Mißerfolg gewesen. Am Schluß der Spielzeit gibt es noch einen Mozart- und einen Wagner-Zyklus. Die Philharmonische Gesellschaft stellte ihre drei letzten Konzerte ganz auf Beethoven ein. In Abwesenheit von Generalmusikdirektor Wendel dirigierte Prof. Karl Piening, früherer Dirigent der Weimarer Hofkapelle, das zehnte Konzert, in dem Prof. Artur Schnabel das Klavierkonzert G dur bezaubernd schön spielte. Die Missa solemnis (elftes Konzert) und die IX. Sinfonie im letzten Konzert bildeten heuer den glänzenden Beschluß des Beethoven-Winters. In den Kammermusikabenden spielten zuletzt Rosé- und Busch-Quartett. Herzlichen Dank für so viel Beethoven! Nun ist es aber genug. Die neueren, hart kämpfenden Komponisten kommen in unserer ehrwürdigen Stadt noch viel zu wenig zu Gehör trotz der Neuen Musikgesellschaft, die wegen finanzieller Schwierigkeiten fast nur Solistenkonzerte gegeben hat. — Wir haben jetzt am Karfreitag immer die Matthäuspassion an zwei Stellen zu gleicher Zeit. Ich hörte diesmal die Aufführung im Dom unter Prof. Nößler. Unter Prof. Nößlers Leitung hörten wir ein schönes Konzert mit Werken alter Meister des 16. und 17. Jahrhunderts für Orgel, Chor, Quartett und Soli mit obligaten Instrumenten. Das Orchesterkonzert des Lehrergesangvereins fand unter der gleichen Leitung im Dom statt. Immer bessere Stimmenkultur förderte den Chorklang und führte zu herrlichen Leistungen, als die besonders das „Wächterlied" von Hermann Grabner und „Meine Göttin" von Wilh. Berger anzusprechen sind. — Die Sängergilde des Vereins Vorwärts unter H. Wefing brachte interessante Uraufführungen unseres heimischen Komponisten

Karl Seiffert, besonders „Der fahrende Scholast" in frischer, freier Stimmführung. — Frauenchöre von Reger, Brahms und Ferd. Rebay (drei Walzer mit Klavierbegleitung) konnten nicht die erhoffte Wirkung erzielen, weil es dem Frauenchor des Lehrervereins noch an der richtigen Einführung fehlt und der Zusammenhang in den einzelnen Stimmen noch nicht genügend gefestigt ist. — Karl Münch (Violine) und Günther Ramin (Cembalo) spielten im Künstlerverein Werke von Veracini, Händel, Pergolesi, Kuhnau (bibl. Historien) und Bach. Das herrliche Konzert in dieser selten gehörten Verbindung fand außerordentlichen Beifall. — Paul Lefmann suchte sich mit einem Kompositionsabend durchzusetzen. Er brachte kurze Stücke, originelle Einfälle, Ansätze zu befriedigender Musik, aber keine durchgeführte Stimmung, keine Melodie, vermutlich damit er nicht der Trivialität bezichtigt werde. — Eine künstlerische Gipfelleistung war die Max Reger-Feier in der Stephanikirche, in der W. Evers neben der Choralfantasie „Ein feste Burg" die „unspielbare" Infernofantasie zu Gehör brachte. Frau Philomena Herbst sang mit großartiger Stimmkultur den Gesang „An die Hoffnung" und Prof. Herbst bestätigte seine Künstlerschaft in einer Suite und in einer Solosonate. *Heinz Bergmann.*

*

Bamberg. Neben der an anderer Stelle besprochenen Uraufführung von E. T. A. Hoffmanns „Arlequino" brachte das Kammerorchester „Fürstbischöflich Bambergische Hofmusik" des 18. Jahrhunderts zu Gehör, deren Originale sich im Besitze der Grafen von Schönborn-Wiesentheid befinden, aus deren kunstliebendem Geschlecht zwei Vorfahren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts den Bischofsstuhl in Bamberg innehatten. Die Auswahl und die Bearbeitung der nicht uninteressanten Werke war durch den Heidelberger Musikhistoriker Fritz Zobeley besorgt, der sich die Sichtung der Wiesentheider Musikbibliothek zur Spezialaufgabe gestellt hat. Während eine Kirchensonate des Bamberger Hofkomponisten Johann Jakob Schnell abgesehen von dem „singenden Allegro" noch die polyphone Satzweise der Bach-Händelschen Zeit aufweist, atmet die Suite von Georg Reutter d. J., dem Lehrer Haydns, mit ihren Ansätzen zum Freiwerden persönlicher Empfindung bereits den Geist einer neuen Zeit. Das Violinkonzert eines unbekannten Komponisten, in dem sich Ernst Schürer als geschmackvoller Geiger bewährte, würde einem Schüler Stamitz' keine Unehre machen.

Franz Berthold.

*

Darmstadt. Anläßlich der Keyserling-Tagung veranstaltete der von F. Rehbock rühmlichst geleitete Mozart-Verein ein großes Konzert, dessen Programm außer Liszts selten gehörtem Sonnengesang des heiligen Franziskus, zwei Uraufführungen des Deutschschweizers Louis Kelterborn bot: „Der Wettstreit" für Baritonsolo, Männerchor und Orchester, sowie „Die Seele des Wassers und der Jüngling", ein Naturmysterium, für Alt-, Tenor-, Baßsolo, Frauenchor und Orchester. Beide Werke überraschen zunächst durch eine ungewöhnliche Schönheit, Gedankenfeinheit und Musikalität ihrer Texte (von K. von Hardenberg); sie stellen dem Komponisten eine dankbare, doch darum keineswegs leichte Aufgabe. Kelterborns Vertonungen sind eine respektable Leistung, allerdings das Letzte schöpfen sie nicht aus; die Schwierigkeiten erscheinen oft mehr umgangen als gemeistert, namentlich in dem zweiten Werk, das in seiner ausgedehnten Einheit an Gestaltungskraft und schöpferische Entfaltung erhebliche Anforderungen stellt. Diese souveräne Bewältigung ist dem Komponisten nicht voll gelungen, man empfindet zeitweilig ein Erlahmen zu spannungsloser Breite und Einförmigkeit, während in anderen Teilen wieder sein gediegenes Können entschieden glücklicher sich gibt, wohlgetroffen in der Schönheit seiner Sprache, wie in der Wärme echter Empfindung, wobei dem „Wettstreit" der Vorzug gebührt. — Noch sei zum Schluß eines Künstlers gedacht, der durch ein schlechthin meisterhaftes Spiel (im Rahmen einer eindrucksvollen viertägigen Beethoven-Feier) hervortrat: Romuald Wikarski (Berlin), ein Pianist von Rang und Format, dessen Spiel, frei von jeglicher Uebertreibung und pathetischer Verzerrung, in außergewöhnlichem Grade aufhorchen ließ, vorzüglich auch durch die urgesunde Frische, die kraftvolle Lebendigkeit und tiefe Empfindung. *L.—F.*

*

Kaiserslautern. Die städtischen Beethoven-Feiern gipfelten im Fidelio, vom Intendanten Dr. v. Kutzschenbach trefflich inszeniert und in der Missa solemnis, die Dr. Müller-Prem leitete. Eines der schönsten Erlebnisse war das Auftreten des Berber-Quartetts im Philharmonischen Verein, wo wir drei Streichquartette Beethovens aus den drei Schaffensperioden des Meisters hören konnten. Auch der Musikverein stellte ein Konzert in den Dienst der Manen des Großen und zwar mit dem Pfalzorchester und mit Alfred Höhn aus Frankfurt, der das Es dur-Klavierkonzert lebendig, frisch und äußerst prägnant anpackte. Am gleichen Abend dirigierte Musikdirektor Mattausch noch die Egmont-Ouvertüre und die I. Sinfonie mit Erfolg. Böhes hatten wir im vorigen Bericht schon gedacht. Sein letztes diesjähriges Mietekonzert war ein großartiger Abschluß mit Händels Concerto grosso Nr. 1, Mahlers Lied von der Erde und Straußens Tod und Verklärung. Der Tenor der Berliner Staatsoper, Anton Maria Topitz, gefiel hierbei sehr gut, so daß ihn die Oper zu einem Gastspiel in Verdis „Maskenball" verpflichtete, das sehr anregend verlief. Eine Großtat für unsere Bühne war die Aufführung des Intermezzo von Rich. Strauß. Leider müssen alle diese Werke nach drei- oder viermaligem Abspielen wieder verschwinden, da die Abonnentenzyklen immer wieder etwas Neues verlangen. Die Beanspruchung der Sänger und des ganzen Apparates kann man sich demgemäß leicht vorstellen. Dem Musikverein verdanken wir auch die Bekanntschaft mit dem hohen und hellen Sopran Ria Ginsters aus Frankfurt. Am 1. Mai brachte der Apostelkirchenchor (Leiter Heinrich Krehbiel), der erst im Herbst einen Joseph Haas-Abend veranstaltet hatte, ein Konzert mit Werken von Karl Wüst heraus. Eine Fantasie mit Fugato über den Choral „Wachet auf" für Orgel und Blechbläser, drei Psalmen für Bariton und Orgel, gemischte Chöre und die Kantate „Aus der Bergpredigt" machten tiefen Eindruck auf die sehr zahlreich erschienene Zuhörerschaft. *K. W.*

*

Königsberg. Man weiß, daß neben den wenigen ganz großen Musikplätzen Deutschlands sich die Großstädte im Westen und Süden des Reiches durch ein Musikleben von zuweilen überraschender Eigenart auszeichnen. Die Ostecke Deutschlands dagegen ist, seitdem sie vom Mutterlande abgetrennt wurde, musikalisch nicht übermäßig gut versorgt. Königsbergs Musikkultur beruhte von jeher auf einem hochwertigen Liebhabertum. Mit ihrer „öffentlichen" Musikpflege beginnt die Stadt im Reigen ihrer Schwestern erst jetzt wieder ernstlich zu wetteifern, wo die Kommunalisierung des Musikbetriebes unter dem Drucke der Verhältnisse immer weitere Fortschritte macht. Die Konzert- und Opernunternehmungen litten in den letzten Jahren stark unter der allgemeinen Verarmung. Die Königsberger Oper, ein an sich künstlerisch ausbaufähiges Unternehmen, ist in den letzten Monaten Gegenstand öffentlicher Kritik gewesen, die sich mit gewissen Mängeln ihrer Leitung und Schwierigkeiten ihres Betriebes befaßten. Sie schloß ihre Spielzeit mit einer Aufführung des Wagnerschen Nibelungenringes ab, die noch einmal die hohen Führereigenschaften des inzwischen nach Braunschweig berufenen Kapellmeisters Ludwig Leschetitzky zeigte. Vorher waren neben den üblichen Kassenstücken auch Neuheiten, wie Janaceks „Jenufa", Gals „Lied der Nacht" und Braunfels' „Don Gil" erschienen. Eine Hebung des künstlerischen Niveaus erstrebt eine neuerdings als Aufsichtsbehörde gegründete Operngesellschaft, an der die Stadtverwaltung stark beteiligt ist. — In den Sinfoniekonzerten waltete Dr. Ernst Kunwald als Generalmusikdirektor. Seine hohen Führereigenschaften wird in Zukunft die Reichshauptstadt öfter zu beobachten Gelegenheit haben, da er Königsberg verläßt. Kunwald hielt sich in seinen Programmen meist an das bewährte Alte und beschloß den Konzertwinter mit einer Aufführung von Beethovens IX. Sinfonie. Sein Rücktritt lenkt die städtische Musikpolitik in Bahnen, die dahin führen, Sinfoniekonzerte, Oper und Rundfunk, die ja mehr oder weniger alle von der Stadt unterstützt werden, einer Oberleitung zu unterstellen. Nicht, daß man schon so weit wäre, einen städtischen Musikdirektor zu berufen. Die Einrichtung eines städtischen Orchesters liegt noch in weitem Felde. Einem rührigen „Stadtverband für Musikpflege" ist es aber schon gelungen, die sehr gegeneinander strebenden musikalischen Kräfte der Stadt wenigstens einige Male zu großen Aufführungen zusammen zu bringen. Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele" und Beethovens „Missa solemnis", jene von Karl Ninke, diese von Dr. Kunwald geleitet, wurden so zu musikalischen Erlebnissen, zu denen sich das gebildete

Publikum der ganzen Provinz drängte. Die städtische Musikpolitik hat sich aber noch ein weiteres Ziel gesteckt. Sie erwägt die Schöpfung einer „Hochschule für Musik", die neben dem bereits bestehenden Institut für Schul- und Kirchenmusik für die Provinz und die anliegenden Länder ein Mittelpunkt der Musikerziehung werden soll. — Neben Oper und Sinfoniekonzerten brachten Künstlerkonzerte Größen internationalen Virtuosentums wie Schnabel, Fischer, Busch, die Klinglers und Rosés zu uns. Ein Zufall fügte es, daß Strauß und Pfitzner kurz hintereinander als Vermittler eigener Werke Königsberg besuchten und durch offizielle Feiern geehrt wurden. Für das hohe Streben heimischen Künstlertums zeugten die Kammermusikabende des Königsberger Streichquartetts. Auch das Chorleben der Stadt war rege, obschon noch immer reichlich zersplittert. Ihm wurden durch musterhafte Aufführungen Hugo Hartungs neue künstlerische Antriebe gegeben. Ein „Bund für Neue Tonkunst" warb für die sehr mißtrauisch betrachtete moderne Musik. Lernte man in seinen Konzerten u. a. Schöpfungen Herberts Brusts, eines jungen ostpreußischen Talentes, kennen, so setzte sich der rührige Ostmarkenrundfunk für das Schaffen Otto Beschs ein, der mit seiner E. T. A. Hoffmann-Ouvertüre, seiner Oper „Arme Ninetta" seinen heimatgetränkten Liedern und Kammermusiken immer noch die stärkste musikalische Begabung der Provinz ist. Dr. *Erwin Kroll.*

*

Linz a. D. (Oper.) Linz marschiert, seit Graz seine ständige Oper eingebüßt hat, sowohl an Anzahl als Qualität der Opernabende an der Spitze der Hauptstädte Oesterreichs. Der rührige Theaterdirektor Hugelmann ließ allmonatlich einige Male die Wiener Volksoper gastieren; unter den Sängern tauchten wiederholt Mitglieder der Staatsoper auf. Kuhreigen, Lohengrin, Tannhäuser, Fidelio, Tiefland machten volle Häuser. Schwächeren Zuspruch fanden die Mai-Festspiele (Direktion Frischler-Hugelmann). Soll man es eine musikalische Todsünde nennen oder soll man es gutheißen, daß „Parsifal" erstmalig — mit drei Wiederholungen — gegeben wurde. Solisten, Chor und auch das Szenische konnten befriedigen, aber (nicht lachen!) 34 Mann im Orchester. Diese gaben sich zwar alle redlich Mühe, die vier Hörner und einige erste Holzbläser waren mit Wiener Musikern besetzt. Hofer zeigte in der Titelpartie Stilempfinden. Hervorragend gelang die Blumenmädchenszene. Ueberraschend gut wurde „Rheingold" herausgebracht; sorgfältig, feinempfindsam Dr. Weyrichs Leitung. Nahezu einwandfrei die „Walküre". Jolantha Garda überraschte als Sieglinde, Leuer ein kerniger Siegfried. Außer „Madame Butterfly" und „Carmen" interessierte Rossinis „Wilhelm Tell" (¼ Jahrhundert im Archiv geschlummert). Darin zeichneten sich der genannte Dirigent und der Volksopernchor, sowie die Träger der Hauptrollen aus. Mit den „Meistersingern" fanden die Festspiele infolge zu schwacher Beteiligung einen frühen Abbruch. Dr. Kaiser legte sich beschleunigte Tempi zurecht. Solistisch traten die Damen: Leffler, Böhm, Attler, Wagschal, Schwarz, Konetzny und die Herren: Hofer, Leuer, Neumann, Samato, Fußperg, Hellgreen, Tauber, Beer, Frischler, Punschard hervor.

(Konzert.) Woyrsch „Totentanz" erlebte durch den christlichen deutschen Gesangverein unter Chormeister Wolfsgruber die Erstaufführung in Oesterreich. Das farbenprächtige Werk war sorgfältig vorstudiert; die Chöre kernig, stoßkräftig. Der Stadtpfarrchor ist bedacht, Neues zu bieten. Gelegentlich der Erstwiederholung der Messe von Dr. Senn gelangten Einlagen aus dessen Feder zur Uraufführung. Senn versteht das Trockenland der Kirchenmusik urbar zu machen. Vielleicht schreibt er manchem Hörer zu modern (er ist kein Atonaler), sicher ist er kein Dutzendkomponist. Am Karfreitag veranstaltete Wolfsgruber in der obengenannten Kirche einen Bach-Reger-Abend (in Linz eine Rarität, da im Konzertsaal wenig, fast keine Bach- oder Reger-Musik zu hören ist und in den römisch-katholischen Kirchen nur liturgische Aufführungen in Betracht kommen). Im Mittelpunkt des Programmes stand Regers Choralkantate „O Haupt voll Blut und Wunden" (Erstaufführung). Eingerahmt wurde diese durch Choralvorspiele J. S. Bachs (Orgel Herr Schrib). Aus der Großzahl der Beethoven-Feiern ragten die des Sängerbunds Frohsinn und des Musikvereins heraus. Ersterer trat mit der Missa solemnis auf den Plan, bot einen 250kehligen Chor, 65 Mann Orchester und Wiener Solisten auf. Ein liturgisches und musikalisches Ereignis bildete die Wiederholung im neuen Dom. Erzbischof Piffl (Wien) zelebrierte das Hochamt, an die 13000 Hörer lauschten der chorisch abgeklärten, solistisch künstlerischen (Frau Grüll, Linz, Frau Rutschka, Wien, Gallos und Monovarda von der Wiener Staatsoper) und orchestral befriedigenden Darbietung, die erste kirchliche — in dieser Art — in Oesterreich. Musikdirektor Klietmann verwendete viel Sorgfalt auf die Vorbereitung und Energie bei den Aufführungen. Bis auf einige Sonderzeitmaße konnte man auch mit der Auslegung der „Neunten" durch den genannten Direktor zufrieden sein. Bei uns ist das Riesenwerk gottlob dem Alltagsmusikbetrieb entrückt. Das Soloquartett stellten einheimische Kräfte: die Damen Grüll und Bauer, die Herren Raidl und Pfund. Landeshauptmann und Bürgermeister hielten Ansprachen. Ein Orchester von Nichtberufsmusikern, der Linzer Konzertverein, schreitet unter der Leitung Dambergers erfreulich aufwärts, dies zeigte sich im Vortrage der „Achten" und der „Prometheus"-Ouvertüre. — Fremde Künstler hielten nur wenige Einkehr. Arrau spielte als Neuheit Strawinskys Petruschka-Suite, Klasen führte an sechs Abenden die Entwicklung der Klaviersonate vor. Ein elfjähriger Knabe, Schneiderhahn, stellte sich als genial veranlagter Jungkünstler auf der Geige vor. Das Wiener Prix- und Sedlak-Winkler-Quartett gab einige Abende in der Urania. Letzteres brachte als Novum das A dur-Quartett von Franz Schmidt mit. Es wurde auch eine Turandot-Konzertaufführung versucht. (Ohne Chöre, Terzette.) Die erste Sinfonie der Linzerin Frida Kern (Schülerin Prof. Schmidts) wurde von Konrath mit dem Wiener Tonkünstler-Orchester uraufgeführt. Es klingt darin manches aus deutschen und fremden Landen. Rich. Strauß und die Neurussen mögen ihre Vorbilde gewesen sein. Oefters steigt ein schwüles Leuchten auf, wirft das Blech grelle Lichter, die gleich wieder von dunkleren aufgesaugt werden. Es ist eine Mischung von herb Seelenschmerzlichem und exotisch Tänzerischem. Dem Werk ist mehr als bloßer Versuchswert zuzusprechen. Das Linzer Konzertleben ist nunmehr etwas erstarrt. *Franz Gräflinger.*

*

Pforzheim. Die Veranstaltungen des Musikvereins wiesen im verflossenen Winter wieder ein wohldurchdachtes Programm auf; zunächst ein hervorragend schönes Konzert des Berliner Domchors unter Prof. Rüdel, bei dem neben Werken alter Meister auch die deutsche Singmesse von Jos. Haas zur erfolgreichen hiesigen Erstaufführung gelangte, sodann drei Sinfoniekonzerte des Badischen Landestheaterorchesters unter Jos. Krips mit Malata und Menge als Solisten, ferner zwei Kammermusikabende des Wendling- und des Dresdner Streichquartetts und schließlich ein Klavierabend W. Giesekings und ein Liederabend Fr. Steiners. Die stärksten Eindrücke hinterließ vielleicht das Konzert des Berliner Domchors, und zwar einmal wegen der Seltenheit einer solchen Veranstaltung im hiesigen Konzertleben, sodann wegen der einzigartigen künstlerischen Qualität des Chors und seines Leiters. Aus den gleichfalls wohlgelungenen Konzerten des Orchestervereins wäre neben Darbietung bekannter klassischer Werke die Uraufführung einer Orchesterfuge des einheimischen Emil Knecht zu erwähnen, ferner die Aufführung einer musikhistorisch interessanten c moll-Sinfonie von Jos. Mart. Krauß (1756—1792). Durch einen schönen Solistenabend unter Mitwirkung des jungen hochbegabten Dresdner Pianisten Herm. Drews sowie durch ein besonders schön gestaltetes Beethoven-Konzert (Chorfantasie und Ruinen von Athen) zeichnete sich die Liedertafel aus. An Kammermusikdarbietungen von einheimischen Kräften wären die Namen der Pianisten Ed. Hahn und Marg. Koller-Hopp rühmend zu erwähnen. Im Schauspielhaus konnte man sich an vorzüglichen Aufführungen der Joh. Straußschen Operetten „1000 und eine Nacht" und „Eine Nacht in Venedig" erfreuen. Von neueren Operetten waren der Oskar Strausschen „Teresina" und dem Lehárschen „Paganini" starke Erfolge beschieden. Aus Anlaß der Beethoven-Zentenarfeier gab es eine vorzügliche Einstudierung des „Egmont" mit der vollständigen Musik von Beethoven. Dr. *z. N.*

*

Salzburg. Als Novum des vergangenen Konzertwinters ist zu berichten, daß außer den bisher gewohnten Gesellschafts - Orchesterkonzerten auch noch Abonnementkammerkonzerte veranstaltet wurden. Sehr großen Beifall fand eine neue Einführung des Konzertleiters Dr. B. Paumgartner für die Abonnenten, die sich zu einer sogenannten Konzertgemeinde zusammenschlossen, Erläuterungsabende zu den Orchesterkonzerten abzuhalten, die Analysen der Werke des

jeweiligen Programms brachten. Von Orchesterwerken, die in Salzburg zum ersten Male zu Gehör gebracht wurden, seien verzeichnet „Die sinfonischen Aphorismen" Friedrich Frischenschlagers, ein Variationenwerk, das gediegenes Können verrät, Skrjabins „Le Poème de l'Extase", mit seinen hohen Anforderungen ein Prüfstein für die anerkennungswerten Qualitäten des Orchesters. Ein Konzertstück für Oboe und Orchester von Robert Jäckel gab dem Komponisten Gelegenheit kompositorische Begabung und virtuose Beherrschung der Oboe zu zeigen. Orchesterlieder von Hermann Ullrich, die unleugbar technische Fertigkeiten verraten, ließen etwas Ursprünglichkeit des Einfalls vermissen. Lautentänze verschiedener Meister des 16. Jahrhunderts nahmen sich in dem von Ottorino Respighi stammenden modernen Orchestergewande reizend aus. Auch Max Regers grandiose Hillervariationen zählten zu den Neuaufführungen der Saison. — In den Kammerkonzerten wurden Rudolf Kattniggs frisch musiziertes Klavierquartett II, Robert Jäckels sauber gearbeitetes Konzertantes Trio für Violine, Oboe und Bratsche (als dankbares Repertoirestück angelegentlich zu empfehlen!) und Hans Pfitzners f moll-Quartett zum ersten Male zu Gehör gebracht. Von Gesangs- und Instrumentalsolisten erschienen Dr. Emil Schipper, Maria Gerhart, Willy Burmester, Jan Kubelik, Sascha Popoff, Felix Petyrek und Claudio Arrau, über welche im einzelnen zu berichten leider der Raum fehlt. — Anläßlich des Beethoven-Jubiläums wurde in Salzburg eine ganze Reihe von Veranstaltungen geboten, und zwar wurden diese so verteilt, daß eine Häufung auf einen engen Zeitraum und die damit verbundene Uebersättigung des Publikums vermieden wurde. Als offizielle Feier galt die am 27. März im Festspielhaus veranstaltete Festversammlung. Im Mittelpunkt der musikalischen Darbietungen stand eine von Dr. B. Paumgartner wohlvorbereitete, schwungvoll geleitete Aufführung der Neunten im Festspielhaus. Domkapellmeister Joseph Messner brachte die C dur-Messe und das Oratorium Christus am Oelberg im Dom heraus. Die beiden, selten gehörten Chorwerke kamen unter seiner Hand zu eindringlichster Wirkung. Der kammermusikalische Teil der Feier wurde vom Ševčik-Quartett und von der Salzburger Kammermusikvereinigung bestritten. Als Ergänzung nach der pianistischen Seite hin brachte ein Klavierabend von Heinz Scholz eine geschickt gewählte Auslese Beethovenscher Werke in gediegener Interpretation zu Gehör.

Als bedeutsames Ereignis ist auch die Uraufführung der vor Jahresfrist in Salzburg aufgefundenen Weber-Messe zu verzeichnen. Sie fand am 24. April im Dom unter Leitung Joseph Messners statt. Die Aufführung war sorgfältig einstudiert und Dirigent wie Ausführende waren mit Eifer bei der Sache. Das von Weber selbst bereits verloren geglaubte Werk repräsentierte sich als eine bedeutsame Jugendarbeit des kaum 14jährigen Künstlers, erregte jedoch mehr vom historischen als vom künstlerischen Standpunkt Interesse. Die Salzburger Liedertafel brachte unter Beiziehung des Damensingvereins „Hummel" anläßlich des 80jährigen Jubiläums ihres Bestandes die Uraufführung von Josef Reiters Großer Ostermesse in der Domkirche. Reiter erweist sich hier als ein rückschauender Künstler, der im sicheren Besitze der traditionellen Ausdrucksmittel steht, dessen Musik aber wenig Berührungspunkte mit der lebendigen Gegenwart besitzt. Die Aufführung, an deren Vorbereitung Chormeister Ernst Sompek eifrigst gearbeitet hat, muß als eine in jeder Beziehung gelungene bezeichnet werden. Ein neugegründeter Gesangverein (Salzburger Chorvereinigung) lieferte in einem Konzert die ersten Proben seiner künstlerischen Betätigung, welche eine erfreuliche Entwicklung erhoffen lassen.

Die Sensation der Saison im besten Sinne des Wortes bildete das erste Erscheinen Wilhelm Furtwänglers in Salzburg. Dieser Künstler führte das Orchester der Berliner Philharmoniker zu einem beispiellosen Triumph. Trotz vorgerückter Saison war der große Saal des Festspielhauses vollbesetzt. Das Programm des Konzertes, wohl etwas bunt, bot Gelegenheit, die hervorragenden Qualitäten des Dirigenten und des Orchesters voll zu würdigen. — Nun rüstet Salzburg schon eifrigst für den Festspielsommer, der diesmal auch eine Mozart-Tagung mit künstlerischem, wissenschaftlichem und gesellschaftlichem Programm bringen wird.

Dr. *Roland Tenschert.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Die diesjährige Musikwoche der Volkshochschule Thüringen wird in Ilmenau vom 25.—30. Sept. unter Leitung von August *Halm* stattfinden.

— Elly *Ney-van Hoogstraaten* hat in Anerkennung ihrer Verdienste um die Entwicklung des musikalischen Lebens in Bonn das Ehrenbürgerrecht dieser Stadt erhalten.

— In Gießen ist Dr. *Temesvary* zum Nachfolger Prof. Trautmanns ernannt worden, er behält die Konzerte in Offenbach a. M. bei und leitet in Gießen den akademischen Gesangverein, die Orchesterkonzerte des Konzertvereins und des Collegium musicum der Universität.

— Die Stadt *Leoben* veranstaltete unter Leitung des Musikdirektors A. *Pachernegg* und der Mitwirkung von Wiener Philharmonikern am 28. und 29. Mai ein zweitägiges Beethovenfest, dessen Abschluß die Aufführung der 9 Sinfonie mit vorangehender Leonorenouvertüre Nr. 3 bildete. Die kleine österreichische Stadt hat damit die Reihe der großen Musikfestlichkeiten (der Obersteirischen Musikwochen von 1921 und 1923) würdig fortgesetzt.

— In Augsburg veranstaltete Otto *Hollenberg* unter Mitwirkung der Gesangskräfte Vilma *Lessik* und Lorenz *Bibus* und des Violoncellisten Karl *Müller* eine erfolgreiche Morgenaufführung mit eigenen Kompositionen.

— Willi *Möllendorffs*, des Vorkämpfers für das Vierteltonsystem, „Drei Gesänge aus Phantasus von Arno Holz" (für eine Mittelstimme und bichromatisches Harmonium) hatten kürzlich bei ihrer Uraufführung in Jerusalem in einem Konzert des „Jerusalem Institute for New Music" (Leiter Dr. M. Sandberg) einen großen Erfolg. Desgleichen Möllendorffs „Andante religioso orientale" für Cello und Vierteltonharmonium.

UNTERRICHTSWESEN

— Der Konzertmeister der Berliner Staatskapelle Josef *Wolfsthal* ist zum Professor des Violinspiels an der Berliner Staatlichen Hochschule für Musik gewählt worden.

— Die Stadt *Essen* wird am 1. Oktober eine Fachschule für Musik, Bewegung und Sprache eröffnen. Die künstlerische Leitung wird in den Händen von Rudolf *Schulz-Dornburg* und Max *Fiedler* liegen.

— Der polnische Komponist Karol *Szymanowsky* wurde zum Direktor des Konservatoriums in Warschau ernannt.

— Die Münchner Altistin Johanna *Egli* erhielt einen Ruf an die Württembergische Hochschule für Musik in Stuttgart als 1. Assistentin von Prof. G. A. Walter. Frau Egli wird ihren Wohnsitz in München beibehalten.

GEDENKTAGE

— Am 16. Juli ist der 25. Todestag von Karl Heinrich *Hofmann.* In Berlin geboren, war er Schüler von Kullaks Akademie. Zuerst Privatlehrer, dann nur noch der Komposition lebend, wurde er 1882 Mitglied der Akademie der Künste und 1898 Senatsmitglied. Als fruchtbarer und erfolgreicher Komponist schrieb er Orchester- und Chorwerke, Klavierstücke, Lieder usw., auch mehrere Opern.

— Der hervorragende Pianist Ernst *von Dohnányi* begeht am 27. Juli seinen 50. Geburtstag. Nachdem er in seiner Vaterstadt Preßburg und an der Kgl. Musikakademie zu Pest sich für den Musikerberuf vorbereitet und längere Zeit hindurch als Pianist gewirkt hatte, wurde er 1907 an die Hochschule für Musik in Berlin berufen und verlegte 1919 seinen Wirkungskreis nach Budapest. Als Komponist von großer Begabung schuf Dohnányi zwei Symphonien, Kammermusik- und Klavierstücke, Lieder und mehrere Opern.

— Am 28. Juli 1827 wurde der Pianist und Komponist Ferdinand *Wrede* zu Brökel in Hannover geboren.

— Am 28. Juli ist der 75. Geburtstag des 1921 verstorbenen Schweizer Komponisten Hans *Huber.*

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— In der Hauptversammlung des *Allgemeinen Deutschen Musikvereins* schied Senator *Rassow,* der 26 Jahre das Schatzmeisteramt versehen hat, unter lebhaftem Bedauern der Mitglieder von seinem Posten. Im übrigen wurde der bisherige Vorstand einstimmig wiedergewählt. (Präsident Dr. Siegmund von *Hausegger*-München, Vorsitzender; Professor Wil-

helm *Klatte*-Berlin, stellvertr. Vors.; Hermann *Bischoff*-München, Schriftführer; die Generalmusikdirektoren Prof. Hermann *Abendroth*-Köln, Dr. Peter *Raabe*-Aachen und Dr. Rudolf *Siegel*-Krefeld, Beisitzer.) Auf Vorschlag von Senator Rassow wurde zu seinem Nachfolger im Schatzmeisteramt einstimmig gewählt Großkaufmann Johann A. *Schünemann*-Bremen, der dem Verein schon seit Jahren als Kassenrevisor wertvolle Dienste geleistet hat. — Auch im Musikausschuß änderte sich nichts. Die bisherigen Mitglieder wurden mit großer Mehrheit wiedergewählt. Es sind dies die Herren: Emil *Bohnke*-Berlin; Prof. Jos. *Haas*-München; Prof. Phil. *Jarnach*-Köln; Dr. Gerh. von *Keußler*-Hamburg; Generalmusikdirektor R. *Schulz-Dornburg* Essen; Heinz *Tiessen*-Berlin.

— Auf Veranlassung der Deutschen Bruckner-Gemeinde zur Pflege geistlicher Musik e. V. erscheint in einem Münchner Musik verlag die C dur-Messe Anton *Bruckners*, die der Tondichter als junger Lehrer in Windhaag 1841 komponierte. Die von Schuldirektor Schmidinger bearbeitete Messe wurde



Ernst von Dohnányi
(Siehe unter Gedenktage S. 458)

nunmehr von dem bekannten Komponisten und Salzburger Domkapellmeister J. Meßner ergänzt und für den praktischen Gebrauch beim Gottesdienst eingerichtet. Das Werk ist für einfache Verhältnisse (vier Chorstimmen und Streichquintett) geschrieben, überall aufführbar und gleichwohl ein echter „Bruckner". Im Interesse einer möglichst weiten Verbreitung Brucknerscher Tonkunst hat die Deutsche Bruckner-Gemeinde beim Verlag einen wesentlich verbilligten Bezug der neuen C dur-Messe bei Bestellung vor dem 10. Juli ds. Js. erwirkt. Anfragen an die Reichsgeschäftsstelle der Deutschen Bruckner-Gemeinde zur Pflege geistlicher Musik e. V., München NW 2, Maximiliansplatz 9.

— Bei der Versteigerung der Sammlung Wilhelm *Heyers* (Köln) wurden zum Teil außerordentliche Preise erreicht. Z. B.: ein Brief von Antonio Stradivari, der zweite Brief des Meisters, dessen Auffindung bisher gelang, für den Rekordpreis von 5100 Mk. (Schätzung 3600 Mk.), ein Brief von Monteverdi 1710 Mk., zwei eigenhändige Zeilen mit Namen von Palestrina selbst (eine Quittung über 33 Scudi) 2150 Mk., die Erstausgabe der beiden ältesten gedruckten Opernpartituren der „Euridice" von Peri und Caccini (in einem Pergamentband) 2800 Mk., Lassos Hauptwerk „Patrocinium musices" in der typographischen Prachtausgabe von Adam Berg, München 1573—1576, 7000 Mk. (ging nach Amsterdam), Gerles „Musica teutsch" (Nürnberg 1502) und „Tabulatur auff die Lauden" (Nürnberg 1533, zusammen in einem Lederband) 5500 Mk. (gleichfalls nach Amsterdam).

— Die *Berliner* Ortsgruppe der *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik* hat in ihrer Generalversammlung Neuwahlen des Vorstandes vorgenommen. Dieser setzt sich jetzt zusammen wie folgt: Vorsitzender: Artur *Schnabel*. Stellvertr. Vorsitzender: Max *Butting*. Schriftführer: Hanns *Gutman*. Schatzmeister: Ludwig *Berliner*. Beisitzer: Ernst *Henschel*. Arbeitsausschuß: Paul *Höffer*, Karol *Rathaus*, Wladimir *Vogel*.

— Die *Dresdner* Stadtverordnetenversammlung bewilligte zur Unterstützung des *Philharmonischen Orchesters* in der Winterspielzeit 1927 auf 1928 30000 Mark. Das Orchester übernimmt dafür die Verpflichtung, 20 unentgeltliche Konzerte für Erwerbslose, für Schüler höherer Lehranstalten und für Schüler der Volks- und Berufsschulen über 14 Jahre zu veranstalten.

— Dem Münchener Harfenbauer Josef *Obermayer* ist es gelungen, eine moderne Doppelpedalharfe herzustellen, die nach Aussage des 1. Solo-Harfenisten der Münchener Oper, Max Büttner, die bisher allein gebräuchlichen *ausländischen Instrumente* an Qualität noch übertreffen soll.

— Auf der *Internationalen Musikausstellung* in *Genf* haben folgende deutsche Verlage Preise erhalten: Außer Wettbewerb stellten aus die Firmen der Preisrichter Fr. *Kistner* & C. F. W. *Siegel*, Leipzig; *Universal-Edition*, Wien. Den großen Preis erhielten die Firmen *Ed. Bote & G. Bock*, Berlin; *Breitkopf & Härtel*, Leipzig; A. *Fürstner*, Berlin; B. *Schotts Söhne*, Mainz; N. *Simrock*, Berlin. Die goldene Medaille die Firmen M. P. *Belaieff*, Leipzig; Anton J. *Benjamin*, Leipzig; Max *Brockhaus*, Leipzig; Ludwig *Doblinger*, Wien; F. E. C. *Leuckart*, Leipzig; *Schlesingersche Buch- und Musikhandlung Robert Lienau*, Berlin; Josef *Weinberger*, Wien, und *Wiener Philharmonischer Verlag*, Wien. Die silberne Medaille die Firmen Joh. *André*, Offenbach a. M.; *Bosworth & Co.*, Leipzig; Robert *Forberg*, Leipzig; *Ries & Erler*, Berlin; *Ullstein*, Berlin; *Wiener Bohème-Verlag*, Wien und Jul. Heinr. *Zimmermann*, Leipzig. Die Medaille in Bronze die Firmen Rich. *Birnbach*, Berlin; Josef *Blaha*, Wien; Anton *Goll*, Wien.

TODESNACHRICHTEN

— Arnold *Niggli*, der bekannte Schweizer Musikschriftsteller und Kritiker, starb 83 Jahre alt. In Aargau geboren, studierte er Jurisprudenz und war lange Zeit Stadtschreiber von Aarau. Schon frühzeitig hatte er sich daneben eine tüchtige musikalische Bildung erworben und begann mit 24 Jahren über Musik zu schreiben. In dieser Tätigkeit war er durch viele Jahre ungemein fruchtbarer Mitarbeiter zahlreicher Schweizer Tages- und ausländischer Musikzeitungen. Außerdem erstand noch eine Reihe Bücher, darunter „Die schweizerische Musikgesellschaft" und „Geschichte des Eidgen. Sängervereins".

ANTWORTEN

Herrn *E. S.* in München. — Sehr geehrter Herr, Sie wundern sich, warum in der N. M.-Z. über das diesjährige Deutsche Bach-Fest in München Ende Mai kein Bericht erschienen sei, obwohl ich dem Fest persönlich beigewohnt hätte. Da muß ich Ihnen nun verraten, daß ich allerdings dort war, und zwar mit der ursprünglichen Absicht, über das Fest in der N. M.-Z. zu schreiben. Den dortigen Veranstaltern des Festes schien nun aber die Reise eines auswärtigen Schriftleiters einer musikalischen Zeitschrift nach München nur zu dem einen Zweck, über das dortige Bach-Fest in seiner Zeitschrift zu berichten, so merkwürdig, daß sie sich nicht entschließen konnten, solch törichtes Unterfangen auch noch durch Gewährung von Pressekarten, wie sonst allerorts üblich, zu unterstützen. Sie lehnten also solch anmaßendes Begehren rundweg ab. Ob sie damit zum Ausdruck bringen wollten, daß der bloße Anlaß eines Deutschen Bach-Festes in München eine solche Reise dorthin nun doch noch nicht hinlänglich begründen könne, weiß ich nicht sicher, vermute es aber beinahe. Wie dem auch sei, meiner Bach-Verehrung konnte das keinen Eintrag tun, und meinem weiteren Beginnen, nunmehr Bachsche Musik auf Grund ehrlich gekaufter Karten ohne die schwarze Absicht, später darüber zu schreiben, zu genießen, wurden glücklicherweise keine weiteren Schwierigkeiten gemacht.

Mit bestem Gruß

Ihr ergebener Dr. *Hermann Enßlin*.

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Inland.

Allgemeine Musikzeitung, 54. Jahrg., 25 und 26 (Berlin). — „Die Internationale der Musik" von Karl *Holl*. — „Der Sänger-Schauspieler" von Lothar *Wallerstein*. — „Antonio Salieri" von Carl *Rouge*. — „Von der Berliner Singakademie" von Georg *Schumann*.

Deutsche Sängerbundeszeitung, 19. Jahrg., 25 (Berlin). — „Rudolf Hoffmann" von Karl *Brüggestrat*. — „Kampf den Gesangvereinen" von Rich. *Korherr*. — „Zur Psychologie der Männerchorkonzerte" von A. *Zirsel*. — „Atonale Musik" von H. *Allekotte*. — „Das Kärntnerlied" von A. *Hildebrand*.

Deutsche Tonkünstlerzeitung, 25. Jahrg., 453 (Berlin). — „Heidentum, Religion und Musik" von Herbert *Schmidt*. — „Neue Wege für den Klavierunterricht" von Elsbeth *Kühn*. — „Psychologie des instrumentalen Spiels" von Fritz *Rau*.

Die Musik, 19. Jahrg., 10 (Stuttgart). — „Negermusik — eine Urform der unsrigen?" von Wolfg. *Weber*. — „Die Diphthonge" von Giulio *Silva*. — „Das Problem des Musikbildwerkes" von Karl *Geiringer*. — „Ueber die Weiterentwicklung der Gesangskomposition" von Ralph *Kux*. — „Das künstlerische Element in der musikalischen Rezeptivität" von Albert *Maecklenburg*. — „Joh. Christ. Bachs Sinfonik" von Fritz *Tutenberg*.

Die Vierte Wand, 16 (Magdeburg). — „Albert Kösters theatergeschichtliches Kolleg" von Gertrud *Hille*. — „Theater und Schule" von Hans *Lebede*. — „Ton und Gebärde" von Oskar *Fischel*. — „Theaterkultur in Spaniens klassischer Zeit" von Exp. *Schmidt*. — „Das Schweizerische Barocktheater" von Oskar *Eberle*.

Hellweg, 7. Jahrg., 12 (Essen). — „Neue Sachlichkeit" von Al. von *Gleichen-Rußwurm*. — „Willi Hubl" von Hedw. *Ehl*. — „Mittvogel" von Friedr. *Griese*. — „Das Schrifttum des heutigen Hollands" von H. J. *Mille*. — „Uraufführungen" von Kurt *Heynicke*.

Musikblätter des Anbruch, 9. Jahrg., 5/6 (Wien). — „Musik am Rhein" von Paul *Stefan*. — „Einheit der Künste im Rheinland" von Guido *Bagier*. — „Das Rheinland und die Jungen" von Hermann *Unger*. — „Eine Musikhochschule am Rhein" von Walter *Braunfels*. — „Musik und Arbeiter" von Carl *Heinzen*. — „Kirchenmusik im Rheinland" von Heinrich *Lemacher*.

Signale für die musikalische Welt, 85. Jahrg., 24 und 25 (Berlin). — „Händel-Opern-Renaissance?" von Rudolf *Hartmann*. — „Beethoven im Bilde seiner Zeitgenossen" von Waldemar *Kleß*.

Ausland

Schweizerische Musikzeitung, 64. Jahrg., 16 und 17 (Zürich). — „Die Basler Liedertafel und der Eidgen. Singverein" (Schluß). — „Zur Geschichte des Männergesangvereins" von Rob. *Thomann*.

The Chesterian, 8. Jahrg., 63 (London). — „Die Zweihundert-Jahrfeier von Tommaso Traetta" von Kato *Raeli*. — „Die Gitarre und ihre Renaissance" von Juan M. *Thomas*. — „Ernest Chausson" von Thérèse *Lavauden*.

La Revue Musicale, 8. Jahrg., 8 (Paris). — „Poesie und Musik" von André *Suarès*. — „Oedipus Rex von Strawinsky" von Arthur *Lourié*. — „Wanda Landowska oder die Rückkehr zu den ‚Menschlichkeiten' der Musik" von André *Schaeffner*. — „Die Suite in der muselmanischen Musik" von Jules *Rouanet*.

Bezugsbedingungen

Vierteljährlich 6 Hefte mit Musik- u. Kunstbeilagen RM. 4.—. Einzelheft RM. —.80. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und die Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag einschl. Versandgebühr im Inland RM. 4.50, nach dem Ausland RM. 5.—. Postscheck-Rechnung Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart Nr. 2417.

*

Anzeigen-Preise

Die viergespaltene Nonpareille-Zeile RM. —.50. 1/1 Seite RM. 170.—, 1/2 Seite RM. 90.—, 1/4 Seite RM. 47.50, 1/8 Seite RM. 25.—, 1/16 Seite RM. 14.—. Bei Wiederholungen Rabatt. Anzeigen-Annahme durch den Verlag

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

48. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1927 Heft 21

Die Wortspiele bei Richard Wagner

Von Prof. Dr. E. MEINCK (Liegnitz)

Die Entwicklung unserer deutschen Sprache zeigt ein immer entschiedeneres Abdrängen vom sinnlichen, anschaulichen, zum gedanklichen, unwirklichen Ausdruck. Immer mehr löst sich Anschauung vom Begriff, und was die vernunftgemäße Erkenntnis dabei für sich erreicht, was für das reine Denken gewonnen wird, das geht an Sprachgefühl und poetischem Sinn verloren. Um die Urbilder, welche unsere Seele in der Sprache umschwebten, haben Tausende von Jahren ihren Schleier gelegt, und die Grundbedeutung der einzelnen Wörter ist uns in den meisten Fällen dunkel und unverständlich geworden. Hellsehende Dichter und Sprachgelehrte versuchen es aber bisweilen, diesen Schleier zu lüften und lassen uns einen tieferen Blick tun in die „wahre Wesenheit" (Etymologie) der Wörter. Dann kommt uns zum Bewußtsein, daß die ausgesprochene Wortwurzel einen Vorgang in der Seele des Menschen darstellte, eine fest umgrenzte Bedeutung hatte.

Der „Aesthetiker" Moritz Carrière äußert sich (Aesthetik II S. 465) anerkennend über das Bestreben des „Dichterkomponisten" Richard Wagner, „die sinnliche, also die phantasieanregende Seite der Wörter, welche durchschnittlich wie eine verborgene Kraft in ihnen liegt, hervorzukehren". „Auf geistvolle Weise stellt R. Wagner der Poesie die Aufgabe, das verloren gegangene Wurzelbewußtsein wieder zu erwecken, das im Worte liegende Sinnbild neu zu beleben." Fr. Nietzsche sagte von ihm: „Wagner zwang die Sprache in einen Urzustand zurück, wo sie fast noch nicht in Begriffen denkt, wo sie noch selber Dichtung, Bild und Gefühl ist . . . Gerade Wagner hat, weil er diese Sprache mehr liebte und mehr von ihr forderte, auch mehr als ein anderer Deutscher an ihrer Entartung und Schwächung gelitten, also an den vielfältigen Verlusten und Verstümmelungen der Formen, an dem schwerfälligen Partikelwesen unserer Satzfügung, an den unsingbaren Hülfszeitwörtern . . . Dagegen empfand er mit tiefem Stolze die auch jetzt noch vorhandene Ursprünglichkeit und Unerschöpflichkeit dieser Sprache, die tonvolle Kraft ihrer Wurzeln." Was dagegen der Dichter Heinrich Laube, der schon nach Kenntnisnahme der „Meistersinger" Wagner nicht mehr verstand und von ihm abfiel, bemerkt: „Seine Textbücher werden immer eine Merkwürdigkeit bleiben. Man wird später aus ihrem Deutsch und ihren Verstößen schließen, daß sie von einem alten Dorfschulmeister herrühren, welcher auf Hochzeits- und Begräbniskarmina eingeübt war," dürfte als von der Zeit überholt bezeichnet werden können.

Wagner vervollkommnete sein angeborenes sprachschöpferisches Vermögen durch Studium, ja die Lehrer in der von ihm als Schüler besuchten Kreuzschule in Dresden hielten ihn für einen geborenen Philologen. In einem Briefe an Nietzsche sagt Wagner, daß er sich auf dem Felde der Philologie Mühe gegeben habe.

Da Wagner es mit aufrichtigem Bedauern empfand, daß das Bewußtsein der richtigen und eigentlichen Bedeutung mancher Wörter unserer deutschen Sprache sich im Laufe der Jahrhunderte vielfach verwischt und verdunkelt hat und man gar keinen Sinn mehr damit verbindet, daß insbesondere die Personennamen als bloße Unterscheidungsmerkmale dienen, während man früher eine hervorstechende Eigentümlichkeit ihrer Träger damit bezeichnete, so suchte er nicht nur in seinen Dichtungen, wo es anging, durch Wortspiele und sprachliche Anklänge (Paronomasien) Anspielungen (Allusionen) und Gleichklänge (Parechesen) (die nicht mehr durch ihren bloßen Laut wirken, sondern durch ihren an den Wortlaut gebundenen Sinn), sondern auch im Privatleben durch gelegentliche Namendeutungen und Spielereien mit den Namen seiner Freunde und Bekannten den Sinn dieser Namen hervorzukehren oder doch wenigstens seiner Liebhaberei die Zügel schießen zu lassen.

Für den König der Vögel braucht Wagner in seinem mythischen Ringdrama, das jenseit aller Geschichte spielt, noch nicht das aus adal-aar, adel-aar entstandene Wort *Adler*, das eigentlich einen Edelaar bedeutet, sondern Brünnhilde singt: „Ein *Aar* kam geflogen, mich zu zerfleischen!" aber in dem der späteren, christlichen Zeit angehörigen „Parsifal" erwidert der junge Thor auf die Frage des Gurnemanz, woher er seinen Bogen habe:

„Den schuf ich mir selbst,
vom Forst die rauhen *Adler* zu scheuchen!"

worauf Gurnemanz mit Bezugnahme auf die Bedeutung des Wortes entgegnet:

„Doch *adelig* scheinst du selbst und hochgeboren!"

Auch Simrock (Lied von Wittich S. 308) bringt die sprachlich verwandten Wörter Adler und adelig zusammen: „Du heißest *Adelger* . . . *Adler* wird nicht fangen, wer nur nach Drosseln stellt."

Manche dieser Wortspiele gehen ohne Zweifel auf J. Grimm zurück. In dem Schwur der Blutbrüderschaft zwischen Gunther und Siegfried in der „Götterdämmerung" werden die nach Grimm durch unverkennbaren Bezug auf rote Färbung verwandten Wörter blühen und Blut dreimal treffend verbunden („*Blühenden* Lebens lebendes *Blut* träufle ich in den Trank" usw.).

Wenn Gunther sagt: „Einer *Frau* soll ich mich schwerlich freu'n," so las Wagner bei J. Grimm (Kleine Schr. I S. 305), daß Frau ursprünglich die Frohe, Erfreuende heißt, vgl. Rückert:

„Frauen sind genannt vom Freuen", Freidank:
„durch fröude frouwen sind genant,
ir fröude erfröuwet ellin lant" [1],

und wenn die aus dem Todesschlafe erweckte Seherin Erda im „Siegfried" singt:

„Wirr wird mir's,
seit ich erwacht.
Wild und kraus
kreist die Welt,"

so las Wagner an derselben Stelle bei Grimm, daß „unser Wort Welt (mundus), solange es sein inlautendes r noch nicht abgeworfen hatte (werlt), an werren (confundere), werre (confusio) anzuklingen pflegte, wie Hugo von Trimberg sagt:

und daz diu werlt in werren lebet,
dâvon ist sie werlt genant.
(Renner 2293)."

„ahd. werren läßt sich in der Bedeutung von versare, vertere kreisen, umdrehen, was auf die passende Vorstellung orbis führt, aufweisen." Grimm spricht davon, daß es der mhd. Poesie zur Ehre gereiche, „zwei so taugende, wahrscheinlich althergebrachte Etymologien wie die von Welt und Frau gehegt und aufrecht erhalten zu haben," was Wagners Beachtung fand.

Ein doppeltes Wortspiel enthalten Siegfrieds an Gutrune gerichteten Worte:

„Die so mit dem *Blitz*
den *Blick* du mir *sengst*,
was *senkst* du dein Auge vor mir?"

wo die Begriffe mhd. der blick, nhd. der Blitz verwandt sind (Luther: „Mit Blicken des Blitzes").

[1] Siehe auch Weinhold, „Die deutschen Frauen im Mittelalter" S. 23.

Die Wörter freien (matrimonium inire), befreien (liberare), frei (liber), welche nach J. Grimm „höher aufwärts" verwandt sind (got. freis, frijis-frei grenzt unmittelbar an got. frijôn, frijôda = freien) stellt Wagner mit Vorliebe zusammen. Wotan sagt: „Doch der in Liebe ich *freite*, den *Freien* erlang' ich mir nie," d. h. einen Abkömmling, der ledig vom Göttergesetze, das Erlösungswerk für die Götter vollbringt. Wagner steigerte auch das Eigenschaftswort: „denn einer nur freie die Braut, der freier als ich der Gott", wo in der Orchestermusik schon in ergreifender Weise auf den künftigen Helden hingedeutet wird, und während Wotan sich „den Unfreiesten aller" nennt, heißt Siegfried „der furchtlos freieste Held"). Doch war Wagner sich dieser kühnen Wortbildung wohl bewußt, wenn er („Entwürfe" usw. S. 14) sagt: „Die Griechen kannten den Superlativ des Freien nicht, erst durch den Superlativ des Gegensatzes, der Entmenschlichung, kommen wir jetzt zur vollen Kenntnis, weil zum vollsten Bedürfnis der Freiheit."

Die Wörter Helm und Held (von ahd. helan, heln (celare), Helm ist der das Haupt verbergende, bedeckende, Held, ahd. helid der vom Schilde geschützte) stellt Wagner sinnvoll mit ihrem entsprechenden Ableitungswort zusammen. Alberich sagt: „Den hehlenden Helm ersann ich mir selbst," Siegfried: „Der Tarnhelm, dünkt mich fast, hat halb mich nur gehehlt" (ahd. helothelm = lat. latibulum, altsächs. helit-helm, angels. grîmhelm, eddisch hialmrhuliz = der hehlende Helm). Brünnhilde sagt treffend zu Gunther: „Hinter dem Helden (Siegfried) hehltest du dich, daß Preise des Ruhms er dir erränge," was auf den Gestaltentausch geht.

Die Eigenschaftswörter jach, jäh hängen „weiter aufwärts" mit dem Zeitwort jagen zusammen. Wagner: „So jach sah ich nie Walküren jagen." „Was jagt mir so jach durch Herz und Sinne?" Simrock (Lied von Alphart S. 119): „Wohin ist doch so jach den Dienern des Kaisers? Ich denk', ich jag' ihnen nach."

In den Worten des Zwerges Mime: „Daß der hastige Knabe mich quält und haßt," lassen die Wörter Hatz, hetzen, Hast, hastig die Grundbedeutung für Haß ahnen.

In Wotans Abschiedsgesange ist eine ergreifende Stelle: „Zum letzten Mal letz' es (der Augen leuchtendes Paar) mich heut' mit des Lebewohles letztem Kuß," vgl. den Gesang der Gralsritter beim Liebesmahle im „Parsifal": „Gleich ob zum letzten Male es (das Mahl) heut' ihn letzen mag." In der Wendung „zu guter Letzt" ist das Wort aus dem nicht mehr verstandenen „Letze", Abschiedsmahl, durch Anlehnung an „letzt" geworden. Beispiele: thu du von

mir empfangen den letzten Letzenkuss" (Weckerlin S. 712). Kurz („Schillers Heimatsjahre" S. 64): „Nachdem sich die beiden Freunde zum letzten- und aberletztenmal geletzt hatten." Schlegel übersetzt das englische Wortspiel bei Shakespeare („Kaufmann von Venedig" III, 2) at last-if promise last (dauern) mit: „Ward ich zuletzt — geletzt durch ein Versprechen dieser Schönen hier."

Das noch im Zeitwort „erquicken" steckende alte Adjektiv queck (in Quecksilber, engl. quick, got. qvius = lat. vivus, Nbf. keck) wird in Mimes Worten „Dich zu erquicken mit queckem Trank" wieder erneuert. In den Worten der Riesen im „Rheingold": „Bis Abend, achtet's wohl, pflegen wir sie (die Göttin Freia) als Pfand" ist das Wort pflegen im Sinne von behalten, verwahren, nicht etwa bloß um einen passenden Stabreim auf „Pfand" zu erhalten, gesetzt, sondern die Wörter pflegen und Pfand sind (nach Leo in Wolfs Mythol. Zeitschr. III, S. 26 f.) im Grunde verwandt. Pflegen bedeutet eigentlich: für eines Menschen Dasein oder Wohlbefinden eine Verantwortung auf sich nehmen, alts. plegan versprechen, verbürgen ist verwandt mit engl. pledge Pfand, holländ. plegt Unterpfand.

„Wer ihn (den Ring) besitzt, den sehre Sorge," heißt es in Alberichs Ringfluch, vgl. Sieglindes Worte: „Nicht sehre dich Sorge um mich." „Sorge" von dem Stamme des altd. sêr, sêren, sêrigen, hochd. *ver*sehren, engl. sore Verletzung.

Im „Parsifal" wird die sogen. „blutende Lanze" des hl. Gral in ihren Haupteigenschaften als ‚wundenwundervoller heiliger Speer' versinnbildlicht, und — nicht sprachlich verwandte" — Gleichklänge stehen in begrifflichem und — durch Dur- und Mollakkorde treffend wiedergegebenen — musikalischem Gegensatz in den Worten des Gurnemanz:

„O weh, wie trag' ich's im Gemüte,
in seiner Mannheit stolzer Blüte
des *sieg*reichsten Geschlechtes Herrn
als seines *Siech*tums Knecht zu seh'n."

Die in Namendeutungen — meistens von Personennamen — bestehenden Wortspiele finden sich in fast allen Wagnerschen Dramen und beginnen schon im „Tannhäuser". Der ritterliche Sänger singt, den Nebenbuhler im Sängerkriege verhöhnend, mit Anspielung auf dessen Namen: „Ha, tör'ger Prahler Biterolf! Singst du von Liebe, grimmer Wolf?" (Biterolf = der beißende Wolf). Im „Lohengrin" spielt Ortrud in der nächtlichen Szene auf dem Burghofe mit schneidendem Hohne auf den Namen Friedrichs, des Genossen ihrer Schmach, in den Worten an: „Friedreicher Graf von Telramund, warum mißtraust du mir?"

Wie in Harts Drama „Tantris der Narr" verbirgt Tristan seinen Namen durch Umstellung der beiden Silben:

„Der Tantris
mit sorgender List sich nannte,
als Tristan
Isold' ihn bald erkannte,"

denn daß Isolde ihren einstigen Geliebten *nicht* wiedererkennt, wirkt in Harts Stück unnatürlich. — In den „Meistersingern" werden die Handwerksmeister namentlich aufgerufen. Hermann Ortel erwidert: „Immer am Ort!" und Konrad Nachtigall: „Treu seinem Schlag!" indem er mit der Stimme den Schall eines kurzen Nachtigallenschlagers angibt. Dem eitlen Meister Beckmesser ist es nicht recht, daß das nicht nach den Meisterregeln gesungene Lied Walters das Wohlgefallen eines Meisters erregt:

„Ihr lobt ihn, Meister Vogelgesang?
Wohl, weil vom Vogel er lernt' den Gesang?"

Der Lehrbube David führt in einem hübschen Liede den Namen des Hans Sachs auf Johannes den Täufer zurück, und Sachs in seinem Schusterliede den Namen Eva auf die „Eva im Paradies". —

Die sprachlich nicht haltbare Ableitung des Namens Parsifal aus dem Arabischen parsi fal fal parsi = der reine oder arme Dumme nahm Wagner von Görres (in der Einleitung zur Ausgabe des Lohengrin vom Jahre 1813) an, obgleich ihm die richtige Ableitung des von französischen Spielleuten aufgebrachten Namens Perceval von percer = durchdringen und val = das Tal (Wolfram: der Name heißt: inmitten durch) nicht unbekannt war: „Durch Wildnisse kam ich, bergauf, talab." — Das Spiel mit dem Namen der Mutter Parsifals, Herzeleide (bei Wolfram Herzeloyde aus altfranz. Herselot?, bei San Marte und Simrock ebenfalls Herzeleide in volkstümlicher Anlehnung) findet sich bei Wolfram:

„Das größte Herzleid ihr geschah,
da sie den Sohn nicht länger sah.
Der ritt hinweg: wen mag das freu'n?
Da fiel die Fraue, Falsches rein,
Zur Erde, wo sie Jammer schnitt,
Bis sie den Tod davon erlitt."

Wagner:

„Ihr brach das Leid das Herz,
und — Herzeleide starb."

Daß die Gralsbotin Kundry, dieses „wunderbar weltdämonische Weib", in ihrer chamäleonartigen Natur aus den verschiedenartigsten Sagenzügen erwachsen ist, darauf weist der Aufruf ihres Meisters, des bösen Zauberers Klingsor, im zweiten Aufzuge des „Parsifal" hin:

„Dein Meister ruft dich Namenlose:
Ur-Teufelin! Höllen-Rose!
Herodias war'st du, und was noch?
Gundryggia dort, Kundry hier."

Kundry, eine herabgesetzte und schon von Wolfram mißverstandene Walkürennatur (Rieger in Pfeiffers „Germania" III S. 185 leitete den Namen ab von Cundrigi = Cunddrigi von gunn = Kampf und got. thragian = griech. trechein laufen, Hans von Wolzogen verband ihn mit altn. dryggja rüsten, Gundryggia also = Kampfrüsterin), die in der deutschen Volkssage vielfach auftaucht und mit der biblischen Herodias, der Mörderin Johannes des Täufers zusammengeworfen und verwechselt worden ist (J. H. Löffler, „Kundry in R. Wagners Bühnenweihfestspiel Parsifal", Bayreuther Blätter 1878 S. 95 und 117). Bei Wagner macht sie drei Stufen ihrer Entwicklung durch und tritt als Büßerin, als Verführerin und als Erlöste auf (Adolf Vogls „Parsifal", Verlag Hugo Schmidt, München).

Die meisten Wortspiele mit den Namen seiner Götter und Helden hat Wagner im „Ring des Nibelungen".

Der Name des höchsten Gottes der alten Germanen, der im „Lohengrin" (Ortruds Anrufung) und in der ersten Bearbeitung noch mit d: Wodan geschrieben wird, lautet im „Ringe" mit t: Wotan. B. Grimm schrieb ihn Wuotan, brachte ihn mit unserem Worte Wut zusammen und wies darauf hin, daß er auch Osci = Wunsch heiße. In der „Walküre" singt der Gott: „Von jäher Wünsche Wüten gejagt, gewann ich mir die Welt," wie Simrock in seiner „Mythologie" schreibt: „Wotan hat die Welt *gewonnen* (die schon vorhanden war), nicht aber sie geschaffen." Mit dem Worte „Wut" wird der Gott im Anschluß an J. Grimm auch anderswo zusammengestellt. Fricka wirft ihrem Gemahl in einer nicht in Musik gesetzten Stelle des zweiten Aufzuges der „Walküre" vor:

„Wenn blinde Gewalt
trotzig und wild
rings zertrümmert die Welt,
wer trägt einzig
des Unheils Schuld
als Wotan, Wütender, du?"

und Alberich sagt: „Der einst den Ring mir entriß, Wotan, der wütende Räuber." Wotan führte als dämonischer Ahnherr des Geschlechtes der Wälsungen (Wölfinge) auch den Namen des ihm heiligen Tieres: Wolfe. Auf die Frage der Sieglinde: „Doch nanntest du Wolfe den Vater?" erwidert Siegmund: „Ein Wolf war er feigen Füchsen." —

Den Namen des Donnergottes benutzt der Riese Fafner zu einem Witze:

„Ruhig, Donner!
Rolle, wo's taugt:
hier nützt dein Rasseln dir nichts!"

Der Name des Feuergeistes Loge wird vom Gotte Donner witzig mit dem anklingenden Worte Lohe, das sein eigentliches Element darstellt, zusammengebracht:

„Verfluchte Lohe,
dich lösch ich aus!"

und wie in Tegnérs Frithiof (Ges. 12) „der erste Gedanke in Lokes Hirn eine Lüge" ist, so spricht im „Rheingold" Gott Froh zu ihm:

„Loge heißt du,
doch nenn' ich dich Lüge!"

was ebenfalls auf Grimms Mythologie zurückgeht.

Im „Rheingold" heißt es mit Umkehrung der beiden Namen: „Freia die Holde, Holda die Freie." Freia, Holda, Sif und Idun waren, mythologisch betrachtet, jüngere Formen der uralten Sonnengöttin, der Wagner auch die goldenen Aepfel als Sinnbilder der Wiedergeburt und der ewig sich verjüngenden Sonne verleiht (Schambach und Müller, Niedersächs. Sagen, Göttingen 1855, S. 349; Raßmann, „Die Sage von den Wölsungen und Niflungen", Hannover 1857, S. 57 und 158).

Die Namen der Rheintöchter, Woglinde, Wellgunde und Floßhilde, sind wie die Namen der griechischen Nereiden treffend der Natur ihres Elementes entnommen, und als Nixen, Nicker, Necker (die deutschen Belgier nennen sie Neckers; Wolf, Niederländ. Sagen) geben sie dem Dichter Gelegenheit, sie mit gleichlautenden Beiwörtern zu bedenken. „Wie seid ihr niedlich, neidliches Volk," redet Alberich sie an (Schopenhauer, Parerga II, S. 614, leitet niedlich — mit Unrecht — von ahd. neidlich = beneidenswert ab). „Schein' ich nicht schön dir, niedlich und neckisch," sagt Alberich zur Wellgunde. „Hat dich ein Nicker geneckt?" fragt Woglinde den Siegfried.

Die heldischen Namen Siegmund und Siegfried werden bisweilen mit dem Stammworte Sieg zusammengestellt. „Durch Sieg bringt Friede ein Held," sagt die Norn in „Siegfrieds Tod", denn der Name Siegfried bezeichnet nach Grimm (wie Pacifer, der lateinische Beiname des Mars) „den durch den Sieg Frieden Gebenden". Wie im Helgiliede der Edda eine Walküre dem großen und schönen Sohne des Hiörwardh (Schwertwart = Siegmund?) und der Sigurlinn den Namen verleiht, so verkündet bei Wagner eine Walküre der Sieglinde den Ruhm ihres noch ungeborenen Sohnes mit dem Namen zugleich:

„Siegfried erfreu' sich des Siegs!" Was seinen Vater Siegmund (d. i. der durch Sieg schützende) anlangt, so hat er in seiner Jugend nur „des Wehes gewaltet" und geht in der Erzählung seiner Leidensfahrten von seinem Namen aus:

„Friedmund darf ich nicht heißen;
Frohwalt möcht' ich wohl sein:
doch Wehwalt muß ich mich nennen."

Siegmund wird hier wie der griechische Aias des Sophokles (ai = weh) im höchsten Schmerze inne, daß ihm der Name wie ein Wahrspruch seines Schicksals gegeben worden sei!

Den Namen des furchtsamen und ängstlichen Zwerges Mime, den Wagner mit kurzem i ausgesprochen haben wollte, stellt Siegfried der Unerschrockene wiederholt mit dem Worte Memme zusammen. Sprachlich richtig ist die Ableitung des Namens Brünnhilde (nord. Brynhildr) von brünne = Panzer und hildr = Kampf, also die im Panzer Kämpfende, was auf ihre ursprüngliche Walkürennatur hinweist. Auf die lautliche Verwandtschaft des Eigennamens mit brinnan = brennen, brünstig usw. wird öfter angespielt: „Brünnhilde brennt denn ewig heilig dir in der Brust" (von der Liebe). „In brünstigem Ritt jagt Brünnhilde her," u. a. m.

Wotan sagt zu ihr in seiner Strafrede: „Wer bist du als meines Willens blind wählende Kür?" — ein alter Ausdruck, wie mhd. frîe kür = freier Entschluß. Nach Grimm hat Odin die siges kür. Der Name Walküre kommt her von altnord. valr = Schlachtfeld und kiosan = wählen. Die Walküren kiesen die Toten nicht nach eigenem Ermessen, sondern vollstrecken nur blind den Willen Wotans. Die einzelnen Tätigkeiten und Beschäftigungen der Schlachtjungfrauen werden treffend in der erwähnten Strafrede des Gottes zusammengefaßt, wo die gehäufte Zusammenstellung der Gegensätze besonders wirkt. Wotan sagt:

„Wunschmaid
warst du mir:
gegen mich doch hast du gewünscht."

(Nach Grimm hießen die Walküren auch Wunschmädchen, altn. ôskmeyjar, mhd. Wunsches kint.)

„Schildmaid
warst du mir:
gegen mich doch hub'st du den Schild."

(Die Walküren hießen altn. skialdmeyjar, weil sie gerüstet mit dem Schilde in den Kampf zogen.)

„Los-Kieserin
war'st du mir:
gegen mich doch kies'test du Lose,"

(Idisi = griech. keres, weil sie Lose warfen und deuteten.)

„Helden-Reizerin
war'st du mir:
gegen mich doch reiztest du Helden"

(weil die Walküren die Helden zum Kampfe anfeuerten. Sämtliche Ausdrücke bei Grimm.)

Der nordische Name von Gunthers Schwester, Gudrun — Gud-rûn eigentlich = die Kampf-Raunende —, von der Uhland schreibt: „Das Herz der Gudrun schlug einst so warm für die edelste Güte, daß man sie die Gute nannte" — wird in Gutrune abgeändert, nicht sowohl um eine Verwechselung mit der Heldin des deutschen Gudrunliedes zu vermeiden, als um das Wortspiel anzubringen: Siegfried: „Sind's gute Runen, die ihrem Aug' ich entrate?"

Da der Name Hagano schon frühzeitig mit dem Dornbusch (hagan) verglichen ward — im Waltarius 1421 heißt er spinosus, der stachlichte, rauhe —, so singen von Hagen die Mannen spöttisch: „Der Hage-Dorn sticht nun nicht mehr, zum Hochzeitsrufer ward er bestellt!"

Der Sagengelehrte Müllenhoff ließ es dahingestellt, ob der nordische Name Hunding von hund (canis) oder von hund-ert = centum herkommt. Wagner, der die erste Ableitung bevorzugte, verlieh ihm eine zur Menschenhetze abgerichtete Meute: „Hunding erwachte von hartem Schlaf: Sippen und Hunde ruft er zusammen."

Daß die Wortspiele, die Wagner im Privatleben gelegentlich mit den Namen seiner Bekannten und Freunde im harmlosen Verkehr und im Briefwechsel sich erlaubte, jemals auf die Nachwelt kommen würden, hat er selbst wohl nicht immer gedacht, aber in seinen von der Grote'schen Verlagsbuchhandlung 1905 herausgegebenen Gedichten findet sich eine erkleckliche Anzahl. An den Physiker Helmholtz schrieb er:

„Grau wäre alle Theorie?
Dagegen sag' ich, Freund, mit Stolz:
uns wird zum Klang die Harmonie,
fügt sich zum Helm ein edles Holz."

Den Namen des Kapellmeisters Hühnerfürst in Rostock wußte er auszudeuten:

An Tichatscheck.
Dem Fürst der Hühner und der Hähne,
Dem Ritter edler Singe-Schwäne
geb' ich als Rohstoff Lohengrin
zur Aufführung in Rostock hin.
Pest, 24. Juli 1863.

Dem Besitzer des Preußischen Hofs in Leipzig, namens Kraft, widmete er das aus dem Leipziger Kommersbuche bekannte Kraft-Lied, dessen erste Strophe lautet:

„Der Worte viele sind gemacht,
doch selten wird die Tat vollbracht:
was ein Hotel zum Eden schafft,
das sind nicht Worte, sondern Kraft."

An den Herzog von Meiningen:

Ich kenne viele Meinungen,
aber nur ein Meiningen.
Es gibt viele, die über mich herzogen,
doch gibt's nur einen Herzog.

An Marie Schleinitz, geb. Buch, bei Uebersendung eines Klavierauszuges der „Götterdämmerung":

... Hier ist das Buch:
Marie Buch,
Freifrau v. Schleinitz nehm' es an!"

An Anton Seidl (1874):

Auf der Welt ist alles eitel.
Wer kein Maß hat, trinkt sein Seidel
Anton doch ist mehr gelungen;
von der Sohle bis zum Scheitel
hat er sich hineingesungen
in den Ring des Nibelungen.

An Dr. Standhartner (Arzt in Wien). (Unterschrift unter ein Bildnis):

Der in harten Zeiten
treulich zu mir stand,
meinem Freund Standhartner
hänge ich mich an die Wand.

Ein Gedicht an David Strauß (März 1868) beginnt:

„O David! Held! Du sträußlichster der Strauße!
Befreier aus des Wahnes schweren Ketten ..."

An Herrn von Werthern:

„Wohl ist mir Preußen wert,
der Nordbund doch noch werter,
am wert'sten doch von Werthern,
dem trotz verfangner Rolle
ich ganz gewiß nicht grolle ..."

Die grammophonierte Nachtigall

Ein Beitrag zur Musikästhetik von Dr. PAUL RIESENFELD (Breslau)

In der Tondichtung „I pini di Roma" von Ottorino Respighi wird man durch ungemein naturgetreuen Nachtigallengesang überrascht. Viele Hörer überlegten hin und her, welches Instrument solche „der Natur abgelauschten" Töne mit so verblüffender Echtheit hervorzubringen möchte. Vom erhöhten Balkonsitz aus konnte ich feststellen, daß zwischen den Instrumenten des Orchesters ein Grammophon stand. Aus seinem Trichter sang die Kehle der Nachtigall. Nicht der Kunst des Musikers, sondern der Technik eines geschickten „Grammophon-Operateurs" verdankte man die Wiedergabe der schönen Vogelstimme. In einer Zeit, wo Radio, Schallplatten und Kino als maschinell vervielfältigende Reproduktionsmittel den Hauptanteil am populären Kunstbetriebe haben, versucht der Italiener Respighi, ein durchaus ernst zu nehmender, wertvoller Komponist, eine moderne Klangmaschine neben den üblichen Klangwerkzeugen des Orchesters auch in einer höheren Kunstgattung ernsthaft zur Geltung zu bringen. Die dadurch erreichte Wirkung hat, wie ich offen zugebe, sogar einen gewissen Reiz, und sie kann im ästhetischen Sinne „häßlich" schon deshalb nicht sein, weil sie ja das Ergebnis der getreuen Nachahmung des sehr schönen und gerade wegen dieser Schönheit von vielen Dichtern laut gepriesenen Nachtigallengesanges ist. Trotzdem muß sich die ästhetische Kritik gegen die grammophonische Mitwirkung der Nachtigall wenden, ohne Rücksicht auf die Schönheit und die Naturwahrheit des Eindrucks; denn die Schönheit einer künstlerischen Erscheinung reicht zur Entstehung eines günstigen Kunsturteils nicht aus, und die naturwahre Kopie der Wirklichkeit gehört nicht zu den Aufgaben der seriösen Kunst. Die alte Aesthetik ließ nur das und alles das gelten, was im spekulativen Sinne „schön" war. Moderne Kritiker lehnen manches Schöne ab, z. B. wenn sie das Charakteristische oder den Originalitätswert daran vermissen. Eine herrlich schöne Melodie, z. B. der Seitensatz im ersten Allegro des a moll-Quartettes von Schubert, greift uns tief ans Gemüt und läßt in uns jene „psychischen Emotionen" entstehen, die der Aesthetiker als Grundbedingungen des künstlerischen Genusses angibt. Wenn nun ein Kritiker in einem neuen Kammermusikwerk eine diesem Schubertschen Thema sehr ähnliche Melodie in fast derselben Harmonisierung und Durchführung hört, so wird er den Mangel an Eigenart und Erfindungskraft, die Anempfindung, Nachahmung und schöpferische Impotenz rügen. Im ersten Falle, wo die schöne Melodie und ihre Behandlung als originale Leistungen ins Gehör gehen, tritt ein Lustgefühl ein und steigert sich bis zur Begeisterung. Im zweiten Falle, wo dieselbe Schönheit nur als geborgt erscheint, findet sie nicht mehr den Weg vom Gehör ins Gemüt; denn der Intellekt schiebt einen Riegel vor, die wägende, vergleichende Urteilskraft macht einen stärkeren Anspruch geltend als die Wirkung aufs Gefühl. Mag die Grammophonstimme der Nachtigall auch noch so schön sein, der beim Hörer des sin-

fonischen Werkes mitarbeitende Verstand, das Urteilsvermögen, verwirft den schönen Sinnenreiz ohne Rücksicht auf seine Schönheit und auf die genaue Nachahmung der Wirklichkeit. Er verwirft ihn nicht trotz, sondern gerade wegen der akustisch getreuen Kopie eines realen Vorgangs. Die maschinelle Wiedergabe von Naturlauten ist ein Naturalismus, der nicht in die höhere Kunst gehört.

Wenn man annähme, daß ein Kunstwerk eine desto höhere Wertstufe erreiche, je genauer es mit der Erscheinungswelt übereinstimme, dann müßte man eine durch die Farbenphotographie dargestellte Landschaft höher einschätzen als die Landschaftsmalerei von Ruysdael, Constable, Segantini. Der Italiener Marinetti, ein mindestens halb verrückter „Expressionist", hat ein männliches Bildnis ausgestellt, das anstatt des gemalten Bartes natürliche (angeklebte) Barthaare zeigte. Wir würden den Greisenbart an Dürers Holzschuher in Berlin nicht bewundern, wenn wir am Kinn des herrlichen Kopfes echte Menschenhaare sähen. Eine von Apelles gemalte Weintraube soll so naturgetreu gewesen sein, daß ein Vogel, der sie für echt hielt, daran gepickt habe. Das schöne Bild der Weintraube übt auf uns einen viel stärkeren ästhetischen Reiz aus als der sicherlich auch verlockende Anblick der wirklichen Frucht. Eine leicht verständliche Erklärung dieses Problems ergibt sich aus den folgenden Sätzen, die ich in Professor Konrad Langes ausgezeichnetem Buche „Das Wesen der Kunst" (Bd. I, S. 27 und 208) gelesen habe: „Alle Gesetze, die man früher der Kunst diktierte, werden nach der Illusionsästhetik durch die eine Forderung ersetzt: Du sollst auf Grund der einmal vorhandenen oder in dir lebendigen Vorstellungen von der Natur und dem menschlichen Wesen Illusion erzeugen. Diese Illusion ist keine wirkliche Täuschung, sondern ein ästhetisches Spiel, eine *bewußte Selbsttäuschung* . . . Bei der ästhetischen Anschauung sind zwei Vorstellungen gleichzeitig im Bewußtsein vorhanden, erstens die, daß der *ästhetische Schein* Wirklichkeit sei, zweitens die, daß er Schein, d. h. *eine Schöpfung des Menschen* sei. Der ästhetisch Genießende muß einerseits das Kunstwerk als Kunstwerk, d. h. als Werk von Menschenhand, als etwas von Menschen zum Zweck einer spielenden Täuschung Geschaffenes, andererseits doch als Natur, Gefühl, Bewegung usw. auffassen. Er muß aus dem sinnlich Wahrgenommenen, aus den Formen, Farben, Tönen, Worten, Bewegungen, die das Kunstwerk ihm bietet, alles das mit der Phantasie entwickeln, was damit gemeint ist, ohne aber zu vergessen, daß er es nur mit Schein, mit einem Surrogat der Wirklichkeit zu tun hat."

Der Bart auf dem Bilde des Herrn Marinetti ist weder Schein noch Surrogat der Wirklichkeit, sondern die rohe Wirklichkeit selbst; er ist keine Schöpfung des Menschen, sondern ein Körperteil des von der Natur geschaffenen Menschen. Eine parallele Erscheinung würden wir in der Musik haben, wenn R. Strauß im „Don Quixote" das Blöken der Schafe nicht instrumentaltechnisch ausgedrückt, sondern die Anweisung gegeben hätte, daß man ins Orchester einen leibhaftigen Hammel setzen und diesen animalischen Musikanten zur Aeußerung von Naturlauten zwingen solle. Gegen die Verwendung der „Windmaschine" in demselben Werke dürfte man Einspruch erheben, denn dieser Apparat ist kein musikalisches Ausdrucksmittel zur Erregung einer Illusion des Windes. Im Vorspiel zum „Holländer" wird der Seesturm nicht durch Ventilatoren und das Meeresbrausen nicht durch Turbinen gekennzeichnet, sondern durch gebräuchliche Musikinstrumente, Klangfarbenmischungen, rhythmische und dynamische Charakteristik, also durch Potenzen künstlerischer Erfindungskraft. In Honeggers Orchesterstück „Pacific 231", dessen Wert ich nicht hochstelle, besteht der einzige ästhetische Reiz darin, daß uns mit einem gewissen Humor die akustische Arbeit einer Lokomotive vorgetäuscht wird. Dieser Reiz bliebe aus, wenn wir eine „richtig gehende" Lokomotive fauchen und rollen hörten. Die Scheinwirkung als schöpferische Leistung des Komponisten macht auf uns einen stimulierenden Eindruck, während uns die Wirkung der realen Maschine als Leistung ihres Ingenieurs oder Heizers gleichgültig läßt. Im „Petruschka" von Strawinsky werden die Klänge eines Leierkastens orchestertechnisch nachgeahmt. Die Hörer glauben, eine richtige Drehorgel zu hören, aber sie wissen, daß sie sich täuschen. Auf dieser „bewußten Selbsttäuschung" beruht auch hier wieder der ästhetische Reiz. Wenn aber Strawinsky einen Leierkasten mitwirken ließe, würde das höhere Kunstinteresse der Hörer wegfallen; sie hätten dann keinen Grund zur Bewunderung der geistigen Arbeit des Komponisten, dessen Verdienst es ist, die Klänge der Orchesterinstrumente so zu wählen, daß im Zuhörer die Illusion einer Drehorgel entsteht. Schöner als die aufdringlich drastische Nachtigallenstimme in desselben Komponisten „Chant du rossignol" erscheint uns die naiv stilisierte Weise der Nachtigall in der Pastoralsinfonie. Beethoven begnügt sich mit einfachen Flötentönen, und die Oboe charakterisiert die Wachtel, die B-Klarinette den Kuckuck.

Respighi jedoch imitiert die Vogelstimme nicht indirekt mit den musikalischen Darstellungsmitteln, die eine künstlerische Illusion und den „ästhetischen

Schein“ hervorbringen, sondern er läßt die Naturstimme der Nachtigall direkt auf uns wirken, dadurch, daß sie auf eine Grammophonplatte übertragen worden ist. Auch Konrad Lange würde hier sagen müssen: „Der Schein bleibt zu nahe bei der Wirklichkeit, er entsteht nicht aus Tönen, die das Kunstwerk bietet, die schöne Wirkung ist keine Schöpfung des Menschen, sondern eine Schöpfung der Natur.“ Ich bewundere hier nicht die Kunst des Künstlers, sondern die Kunst des Singvogels und die Geschicklichkeit des Grammophon-Operateurs. Mich als Kritiker, als genießenden Beurteiler des Kunstwerkes, geht aber weder die Fähigkeit der Nachtigall noch die Fertigkeit des Mechanikers etwas an; ich will musikalisch angeregt werden, aber nicht physikalisch. Es fehlt *die Erstaunlichkeit der Leistung* zur Erregung meiner musikalischen Befriedigung. Die Frage, ob die ästhetische Wirkung einer musikalischen Leistung mit meinem Erstaunen über sie größer wird, darf ich ohne Einschränkung bejahen. An ein paar Beispielen will ich meine Behauptung zu beweisen versuchen.

Wenn ein achtjähriger Knabe Mendelssohns Violinkonzert ebensogut spielt wie ein erwachsener und reifer, aber nicht hervorragender Geiger, dann wird man dem Kinde, dessen Leistung nur bei relativer Beurteilung außerordentlich erscheint, mindestens ebenso zujubeln wie einem Busch oder Kreisler. Der begeisternde Eindruck ist mit der Erkenntnis der erhöhten Leistungsfähigkeit gewachsen. Der Jubel über die ungewöhnliche Leistung des Kindes ist nicht nur ein Ergebnis der wägenden und vergleichenden Urteilsfähigkeit, sondern auch eine Folge der stärker beeinflußten Affekte des Zuhörers, dessen seelische Bewegung sich mit der Erstaunlichkeit der Leistung vergrößert hat. Wenn drei Geiger die Chaconne in d moll von Bach spielen, werden die Gefühlswallungen der Hörer nicht so hoch gehen wie beim Vortrag des polyphonen, an manchen Stellen drei- und vierstimmigen Satzes durch *einen* Geiger. Die Reaktion auf die Affekte (und natürlich auch auf den kritikübenden Intellekt) der Empfänger wird schwächer, wenn die Geber weniger Veranlassung zur Bewunderung ihres Leistungsvermögens geben. In diesem Zusammenhang findet die naive Begeisterung des Publikums für seelisch oft belanglose, aber mit schwieriger Technik blendende Virtuosenkunst ihre Erklärung. „Kunst“ kommt von „können“ her. Bei manchen gegenwärtigen Kompositionen habe ich den Eindruck: Das „kann“ ich auch. Schon deshalb lassen sie mich kalt. Aber der letzte Satz der Jupiter-Sinfonie bringt mich in die heißeste Begeisterung; da bewundere ich, was Mozart „kann“. Er kombiniert mehrere Themen kontrapunktisch so meisterhaft, daß ihr Zusammenklang eine wundervolle Einheit ergibt. Das ist sein Geniegeheimnis, seine Kunst, das Resultat seines Könnens. Doch es ist keine Kunst, „horizontal“ wie etliche „Neutöner“ zu „musizieren“, d. h. mehrere Themen ohne Rücksicht auf die Möglichkeit „vertikaler“ (harmonischer) Anpassung zu verkoppeln. Mein Nachdenken über die grammophonierte Nachtigall hat mich eine Grundlage für die Beurteilung (und Verurteilung) zeitgenössischen Komponistenunfugs finden lassen. Kleine Ursachen haben oft große Wirkungen. Respighi gehört nicht zu den Komponisten, denen ich Unfug vorwerfen könnte. Manches von ihm imponiert mir. Mit der mechanischen Vogelstimme beweist er mir freilich nicht, daß er etwas kann, was ich nicht kann und deshalb bewundre. Doch man könnte zu seinen Gunsten anführen, daß er einen Einfall hatte, den ich noch nicht gehabt habe, eine Idee, auf die auch sonst noch niemand gekommen ist.

Wie will man die Priorität eines Gedankens beweisen? Vielleicht habe ich die Idee Respighis schon zehn Jahre vor ihm gehabt! Es kommt in der Kunst nicht auf Ideen an, sondern auf ihre Gestaltung. Das Grammophon ist keine Erfindung Respighis (aber die Nachtigallentöne in der Pastoralsinfonie sind eine „Erfindung“ Beethovens), es „gestaltet“ nicht, sondern es ist nur eine mechanische Uebertragung dessen, was sich in der Erscheinungswelt hörbar regt. Das aber ist keine schöpferische Musik, keine Kunst im höheren Sinne.

Ein wiederentdeckter Kanon Carl Maria von Webers

Zum erstenmal veröffentlicht von CONSTANTIN SCHNEIDER (Wien)[1]

Durch die in diesem Jahre erfolgte Veröffentlichung einer Reihe von Jugendwerken Webers — zwei Jugendopern im zuerst erschienenen Band der Gesamtausgabe[2] und die 1925 wiederentdeckte „Große Messe“ in Es dur vom Jahre 1802 — wurden bisher unbekannte Kompositionen dem Kunstleben und der wissenschaftlichen Forschung erschlossen. Wie bei jedem großen Meister verdienen die Jugendwerke besonderes Interesse, weil sie über jene Bil-

[1] Siehe Musikbeilage dieses Hefts.

[2] Erste kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke Webers unter Leitung von Hans Joachim Moser. 2. Reihe. Dramatische Werke. 1. Band. „Das stumme Waldmädchen“ (Fragment). „Peter Schmoll und seine Nachbarn.“ Augsburg 1926.

dungserlebnisse Aufschluß geben, welche zum Teil die Wurzeln des Schaffens bilden, bei Weber noch um so wichtiger, da die Zusammenhänge seiner frühesten künstlerischen Entwicklung mit der älteren Musikergeneration um ihn noch wenig geklärt ist. Besonders die „Große Jugendmesse“ [1] zeigt in ihren rein kontrapunktisch angelegten Teilen — der Gloria- und Sanctus-Fuge, sowie in dem als Kanon angelegten Agnus — den bedeutenden Einfluß, den der heute noch so vielfach verkannte Salzburger Meister Michael Haydn auf seinen jungen Schüler ausgeübt hat [2].

Michael Haydns künstlerisches Lebenswerk, allen Gattungen musikalischer Gestaltung angehörend, liegt zwar heute noch fast völlig unerschlossen in zahlreichen Bibliotheken und Archiven Oesterreichs und Süddeutschlands zerstreut, und von einer zusammenhängenden Würdigung kann darum nicht die Rede sein. Die Bedeutung seiner künstlerischen Persönlichkeit wird aber schon heute völlig klar, wenn man bedenkt, was für ein Schülerkreis von heranreifenden wirklichen Meistern ihn umgeben hat. Aus diesem gelangten nur zu lokaler Bedeutung für Salzburg die tüchtigen Komponisten Emmert, Hacker und Schinn, zu ihrer Lebenszeit waren Künstler von europäischem Ruf seine Schüler Wölfl, Aßmayer, Diabelli und Neukomm. Aber der Größte unter ihnen war Carl Maria von Weber, der gleichfalls in dieser strengen Schule herangewachsen ist. Gerade die Formen der hohen kontrapunktischen Kunst werden es gewesen sein, die der Lehrer mit seinem Schüler immer wieder geübt haben dürfte, wie er ja auch selbst durch seine mustergültigen vokalen Kanons zu großem Ansehen gelangt ist und durch sie geradezu zum Neubegründer des deutschen Männergesangs wurde.

In diesem Umkreis mag wohl eine Sammlung von Kanons entstanden sein, die ein treuer Freund M. Haydns, der Benediktiner Weigand Bettensteiner, in sorgfältigen Kopien von seiner Hand hergestellt, uns hinterlassen hat. In einem Salzburger Kloster konnte dieses Vermächtnis der Haydnschen Schule festgestellt werden und zu diesem gehörend auch ein bisher unbekannter Kanon des jungen Weber, der hier zum ersten Male zur Veröffentlichung gelangt. Dieses kleine, anspruchslose Werk dürfte wohl zur gleichen Zeit entstanden sein, wie die endgültige Fassung der schon 1797 begonnenen Jugendmesse, also in den letzten Monaten des Salzburger Aufenthaltes im Sommer 1802. Die melodische Wendung im 3. Takt des Kanons [1] erinnert zudem auffallend an die so ausdrucksvolle Gesangsmelodie des „Qui tollis“ in genannter Messe, jenem Teil, der sicher zu den schönsten Eingebungen des jungen Meisters gehört.

In diesem Zusammenhang muß noch auf einen anderen Kanon Webers hingewiesen werden, der aus dieser Zeit stammt und der erst kürzlich festgestellt und veröffentlicht wurde [2]. Er hat den Text: „Wenn du in Armen der Liebe einst ruhest“, zudem ist er von Webers Hand wie folgt gefertigt: „Zum Andenken von ihrem sie ewig liebenden und verehrendem Freunde M. v. Weber. Salzburg 8ten Juli 1802.“ Somit wurden also in diesem Jahre zwei von jenen Kanons aus der Jugendzeit Webers aufgefunden, die Jähns in seiner Bibliographie als verschollen angibt.

In der gleichen Sammlung, die den hier zum ersten Male veröffentlichten Kanon enthält, befand sich noch ein Heft gedruckter Musikalien, das der Weber-Forschung gleichfalls von Interesse sein kann. Es ist betitelt: „X Gesaenge nebst einem Terzett und ein Quartett mit Chören aus der Kantate (Das Opfer der Berge) von Dr. A. Weißenbach mit Klavierbegleitung komponiert und seinem Freunde Carl Marie B. von Weber gewidmet von Thadaeus Susan“. Vielleicht war dies gerade jener Freund, dem auch Weber seinerseits den Kanon gewidmet hat. Uebrigens ist ein Briefwechsel Webers mit dem Salzburger Ignaz Susan erhalten, von dem Knapp in seiner Weber-Biographie einige Proben gibt. Mehr als die anspruchlosen und höchst dilettantischen Kompositionen dieses Freundes ist die Widmung auf dem Titelblatt von Bedeutung. Nicht nur weil sie die Beziehungen Webers zu seinen Salzburger Freunden aufhellt, sondern auch durch den Wortlaut der Widmung selbst. So sehen wir aus der Abkürzung „B.“ daß Weber gleich seinem Vater den Freiherrntitel, allerdings ungebührlich, getragen hat. Die Schreibweise „C. M. B. von Weber“ finden wir auch völlig gleich in dem Dedikationsschreiben an den Erzbischof Hieronymus Colloredo von Salzburg, das dem Autograph der wiedergefundenen Jugendmesse beigelegt war [3]. Viel-

[1] „Große Jugendmesse in Es dur“ zum ersten Male veröffentlicht von Constantin Schneider, erschienen als Sonderpublikation der Gesamtausgabe. 1926.

[2] Einen stilkritischen Nachweis dieser Zusammenhänge enthält die Studie „Kanon und Fuge in Webers Jugendmesse“ von Karl August Rosenthal, die demnächst in der Zeitschrift für Musikwissenschaft erscheinen wird.

[1] Einen eingehenden stilkritischen Vergleich dieses neuentdeckten Kanons mit dem Kanon der Jugendmesse enthält die oben angeführte Studie von K. A. Rosenthal, der gemeinsam mit mir die Sammlung, in der sich dieser Kanon fand, geordnet und aufgenommen hat.

[2] Veröffentlicht von Heinrich Damisch in der Monatsbeilage „Der Zuschauer“ der „Deutsch-Oesterreichischen Tageszeitung“. Wien, Juni 1926.

[3] Vgl. die Vorrede zur ersten Ausgabe der Partitur der wiederaufgefundenen „Großen Jugendmesse in Es dur“.

leicht enthalten die drei Buchstaben eine Anspielung auf die glückhafte Bedeutung der in den deutsch-katholischen Ländern gebräuchlichen Form des Haussegens, der aus den Anfangsbuchstaben der Namen der biblischen heiligen drei Könige gebildet ist.

Der hier veröffentlichte Kanon wurde nach den aufgefundenen Stimmen in Partitur gebracht, der originale Text, dessen Autor noch nicht feststeht, aber ein Salzburger gewesen sein dürfte, mit allen Bezeichnungen unverändert übernommen.

Die Tatsache, daß im Verlauf von kaum einem Jahr drei bisher als verschollen geltende Kompositionen Webers wieder zum Vorschein gekommen sind, könnte fast zu der Annahme verleiten, daß dies noch nicht alles ist und daß noch andere Werke des Meisters ihrer Entdeckung harren.

V. Musikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Frankfurt a. M.

29. Juni bis 4. Juli.

An dem diesjährigen Musikfest der Int. Gesellschaft für Neue Musik sind zunächst zweierlei Umstände bemerkenswert: erstens die Tatsache, daß dieses Fest (als fünftes) zum ersten Male in Deutschland stattfand, und weiter, daß es diesmal keine Sektion der Gesellschaft selbst übernommen hatte, das Fest zu veranstalten, sondern daß es die Stadt Frankfurt war, die davon unabhängig und aus freien Stücken mit diesem Vorschlag an die Gesellschaft herangetreten war und das Unternehmen im Rahmen des großartig organisierten „Sommers der Musik" auf ihre Schultern nahm. Zu diesem letztgenannten Punkt sind eigentlich beide Teile, die Stadt Frankfurt sowohl wie die Int. Ges. f. Neue Musik, gleicherweise zu beglückwünschen, jene für ihre Initiative und Tatbereitschaft in künstlerischen Dingen überhaupt und der neuen Musik gegenüber im besonderen, diese dafür, daß ihrem Bestreben und Ziel, der neuen Musik (neu nicht nur hinsichtlich ihrer Entstehungszeit, sondern hauptsächlich nach ihrer Wesensart) zu Geltung und Ansehen zu verhelfen, in der relativ kurzen Zeit ihres Wirkens nunmehr von anderer Seite gleichsam offizielle Anerkennung und Bestätigung zuteil wurde.

Angesichts dieses schönen Erfolges bleibt nun festzustellen, wie weit ihn die I. G. f. N. M. in diesem Jahr auch verdiente, d. h. wie weit sie mit dem Programm des diesjährigen Festes den von ihr verfolgten Zielen nachkam. War man bisher gewohnt, unter neuer Musik in erster Linie solche zu verstehen, die als äußeres, am meisten in die Ohren fallendes Merkmal eine gewisse vom Herkömmlichen abweichende und als „modern" bezeichnete Behandlung der Zusammenklänge aufwies, so war mit Recht oder Unrecht zu erwarten, daß die zur Aufführung gelangenden Werke sich mehr oder weniger in dieser Richtung bewegten. Einen hübschen Beleg dafür bot ein von mir zufällig beim Vorbeigehen an einer kleinen Gruppe erhaschtes Gesprächsbruchstück während des Zwischenaktes von Busonis „Faust", wo eine Dame mit leichter Enttäuschung meinte: „das Werk ist aber nicht besonders atonal", worauf eine andere mit sanftem Vorwurf äußerte: „es könnte eigentlich ein bißchen atonaler sein". Was diesen Punkt anlangt, mögen die beiden Damen nun im Weiterverlauf des Festes noch manche Verwunderung und Enttäuschung erlebt haben, da eine beträchtliche Anzahl der aufgeführten Werke mit bestem Willen nicht als „atonal" bezeichnet werden konnte, sondern eher die Frage nahelegte: „Mein Freund, wie bist du hereingekommen?" Und vielleicht ist sogar mancher „Saulus" der †† modernen Musik unter diesen Eindrücken, wenigstens teilweise, zu einem „Paulus" geworden, so zahm und eingänglich ging es gelegentlich zu. Doch Scherz beiseite! Es wurde bei dem Wort neuer Musik oben absichtlich die doppelte Bedeutung des „neu" hinsichtlich der Entstehungszeit wie der Wesensart hinzugefügt. Denn wenn auch noch gar nicht unbedingt feststeht, daß der Wesensart nach neue Musik mehr oder weniger „atonal", „polytonal", „bitonal", „linear", und wie die schönen Worte alle heißen, sein müsse, so wurden einem während des Festes doch rechte Zweifel wach, in welcher Bedeutung das Wort „neue Musik" nun eigentlich aufzufassen sei; jedenfalls war eine bestimmte Anzahl der Werke mit dem Begriff von im Wesen neuer Musik nicht mehr unter einen Hut zu bringen. Diese Erweiterung des Aktionsradius mag wohl größere Popularität mit sich bringen, bedeutet aber, mögen nun gute oder schlechte Gründe dafür gesprochen haben, eine Umbiegung und Veränderung der ursprünglich vielleicht zu eng gefaßten, jedenfalls einheitlichen Tendenz zugunsten einer unbestimmteren, weniger klar faßbaren.

Ein weiterer Punkt ist das Gesamtniveau der aufgeführten Werke. Es erwartet gewiß kein Vernünftiger bei alljährlichen Veranstaltungen eine lückenlose Reihe bedeutender und interessanter Werke, zudem man nicht immer gleiche bekannte Namen bringen will, sondern auch weniger oder noch gar nicht bekannte; und die Schwierigkeiten, die in der Aufstellung solcher Programme liegen, wird niemand verkennen wollen. Aber ob man bei einem Teil der Werke nun keine anderen finden konnte oder wollte, bleibt im Prinzip gleichgültig; die Grundforderung nach Einhaltung eines bestimmten Niveaus muß so oder so im Interesse der Sache aufrecht erhalten werden. Daß dieses zu fordernde Gesamtniveau auf dem diesjährigen Fest nicht ganz erreicht wurde, kann nun nicht bestritten werden. Man fragt sich somit angesichts dessen, ob in dem raschen äußeren Aufstieg der Gesellschaft schon Anzeichen inneren Niedergangs zu suchen seien. Soll also die in vieler Hinsicht wertvolle Einrichtung dieser alljährlichen Musikfeste nicht in ihrer Bedeutung Gefahr laufen, so muß hier eine Aenderung geschaffen werden, und sollte dies auch eine Minderung des Umfanges und Aufwandes mit sich bringen, der nicht mehr ganz im Verhältnis zum Ergebnis steht.

Das Fest im einzelnen umfaßte eine Festvorstellung im Opernhause, weiter drei Kammer- und zwei Orchesterkonzerte, sowie eine vokale Morgenaufführung. Von den einzelnen Ländern war Deutschland mit drei, Dänemark, England, Frankreich, Oesterreich, Tschechoslowakei, Ungarn, Ver. Staaten mit je zwei, Holland, Italien, Jugoslawien, Rußland. Schweiz, Spanien mit je einem Werk vertreten.

Daß man für die übliche Festvorstellung im Opernhause „Doktor Faust" von *Busoni* gewählt hatte, mag freudig begrüßt werden. Wenn überhaupt, so hat es dieser Mann und sein von ihm hinterlassenes Hauptwerk, das er selbst nicht mehr ganz zu Ende bringen konnte, verdient, an dieser Stelle gehört zu werden; vor allem auch schon deshalb, da diese Oper infolge ihrer ganzen Wesensart wohl kaum dazu gelangen wird, in häufigen Aufführungen an zahlreichen Repertoirebühnen über die Szene

zu gehen, sondern doch wohl in der Hauptsache auf einen relativ kleinen Kreis grundsätzlich aufnahmebereiter und aktiv mitgehender Hörer angewiesen bleibt. Gewiß ist leicht zu sehen, daß in diesem Werk textlich wie musikalisch das Ringen um höchste Ziele nur teilweise Erfüllung fand, aber das Ganze strömt die wohltuende Atmosphäre vornehmer Geistigkeit und echten Gefühls aus und bleibt ein schönes und kostbares Zeugnis von Busonis Künstlertum. Die Oper wurde mit dem von Philipp *Jarnach* ergänzten Schluß gegeben, wobei man sich leider veranlaßt sah, Streichungen musikalisch wichtiger Teile vorzunehmen. Selbst unter der Voraussetzung, daß die Bühnenwirksamkeit des Werks hierdurch erhöht wurde, was aber noch fraglich ist, ist dieses Vorgehen nicht zu billigen. Das Werk Busonis hatte unter allen Umständen bei diesem besonderen festlichen Anlaß ein Anrecht darauf, voll und ungekürzt gehört zu werden. Und wenn wirklich technische Schwierigkeiten, die anderorts überwunden wurden, der Hauptanlaß dazu gewesen sein sollten, dann hätte lieber man auch auf die ganze Aufführung vornehm und ehrlich verzichten sollen.

Den eigentlichen Anfang der Aufführungen der Int. Musikgesellschaft im ersten Kammermusikabend machte das Streichquartett Nr. 1 von A. *Mossolow* (Rußland). Dieser junge, von Glière und Mjaskowsky ausgebildete Komponist erwies sich darin als Begabung. Sein viersätziges Werk zeigt in der Wahl der Themen, wie in ihrer mosaikartigen Aneinanderreihung und Wiederholung vieles, was wir als national-russisch empfinden. Gelegentlich fühlt man sich auch an Mussorgsky erinnert, doch ist die realistische Fülle seiner leuchtenden, dem Volkstum entnommenen Farben gewichen zugunsten einer dagegen eintönigen, in sich sehr differenzierten, psychologisierend wirkenden Harmonik Dostojewskyscher Prägung. Auffallend ist die Neigung zu aphoristisch wirkenden Schlüssen wie die mehr suiten- als sonatenartig anmutende Aneinanderreihung größerer Abschnitte. — Die Sonate für Flöte und Klavier von Willem *Pijper* (Holland) zeigt ihren Schöpfer als einen nicht eben erfindungs- und ausdruckstarken, aber geschmack- und kulturvollen, vom Frankreich der Spätimpressionisten beeinflußten Künstler. Gleichwie dem Ausdrucksgebiet der Flöte gewisse Schranken unübersteigbar gezogen sind, ist die Palette des Komponisten von sanft idyllischer Grundhaltung. So hört man eine Zeitlang gerne zu, wird aber auf die Dauer für den Mangel stärkerer Akzente und Kontraste nicht ganz entschädigt. — Leos *Janáček* (Tschechoslowakei) ist erst im biblischen Alter, hauptsächlich durch seine Oper „Jenufa“, in den Bereich allgemeiner Aufmerksamkeit gerückt. Es durfte somit interessieren, ihn auch als Schöpfer absoluter Musik in seinem Concertino für Klavier, zwei Violinen, Viola, Klarinette, Horn und Fagott kennen zu lernen. Das thematische Material des Stücks ist, wie zu erwarten, dem heimischen Boden entnommen und mit sicherem Können verarbeitet; Tanzrhythmen spielen dabei eine bedeutende Rolle. Das Bild des Komponisten der „Jenufa“ erhielt gleichwohl keine Verstärkung durch Kenntnisnahme dieses Werks, sondern lediglich eine interessierende Erweiterung. — An vierter und letzter Stelle des ersten Kammermusikabends stand „Le Danze del Rè David“ für Klavier von Mario *Castelnuovo-Tedesco* (Italien). Wenn das Stück nur einen ganz äußerlichen Eindruck hervorzurufen vermochte, ist der Spieler des Stücks (Gieseking) sicher nicht daran schuld, der herausholte, was herauszuholen war. Man war einigermaßen erstaunt über dieses Dokument der musikalischen Bestrebungen Jung-Italiens; denn was man zu hören bekam, war nichts mehr noch weniger als ein handfester, glanzvoll aufgedonnerter Konzertreißer, der vor ähnlichen Werken Lisztscher Herkunft zwar einige Quintenklänge und Ganztonweisen voraus hat, ihnen aber in der feinen und geistreichen Durchbildung des Klaviersatzes merkbar nachsteht. Daß die verwandten Themen hebräischen Ursprungs seien, hätte der Unkundige ohne Hilfe des offiziellen Festheftes wohl kaum vermutet oder erraten.

Das erste Orchesterkonzert wurde durch eine sinfonische Dichtung „The Dance in Place Congo“ von Henry F. *Gilbert* (Ver. Staaten) eröffnet. Eines Lächelns über die Wahl und Aufführung dieser sinfonischen Dichtung „made in U.S.A.“ just in diesem Rahmen konnten sich wohl die wenigsten erwehren, und diejenigen, die den Schlußbeifall durch Zischen zu stören versuchten, hatten das Besondere der Situation wohl kaum richtig erfaßt. — Entschieden zum Anregendsten und Interessantesten des ganzen Festes hingegen gehörte die VII. Suite von J. M. *Hauer* (Oesterreich). Man hat manches von diesem Ideologen und seinen Zwölftonreihen, Tropen, Permutationen gehört und war nun überrascht, zu welchen Ergebnissen ein glühender, durch nichts zu beirrender Wille selbst auf abseitigen Pfaden aus bescheidenen Anfängen herausführen kann. Die Ueberzeugung, daß das Heil und die Zukunft der Musik nun gerade in dieser Richtung liege, wird trotzdem kaum Platz gegriffen haben, wohl aber, daß es sich hier um einen Sonderfall handelt, mit dem es sich wohl verlohnt, Bekanntschaft zu machen. Es wird heutzutage viel von objektiver Kunst geredet; in gewisser Hinsicht ist nun diese Musik die objektivst denkbare. Denn die Sätze dieser Orchestersuite laufen ab wie ein kunstvoller und kostbarer Mechanismus nach deutlich spürbaren innewohnenden, wenn auch unbekannten Gesetzen. Das Bild eines javanischen Gamelang-Orchesters wird wach, wenn sich die Ornamente dieses Klangteppichs voll eigentümlich festlicher Farben und seltsamer Tönungen entrollen. Es muß aber als Charakteristikum dieser Musik gesagt werden, daß sie an Wirkung einbüßt, sobald die Bewegung zu rasch, der Klang zu stark wird oder beides zusammen eintritt, daß sie also nur bei einer gewissen inneren Distanz ihr besonderes Fluidum auszuströmen vermag. Damit ist aber auch gesagt, daß die Wirkung eine vorwiegend koloristische ist: also ein Stück raffiniertes Wiener Kunstgewerbe und in dieser Hinsicht mit Weberns kurzen Stücken für Orchester, die man voriges Jahr in Zürich hörte, zusammengehörend. — Aus diesem Klangtraum wurde man durch Bela *Bartoks* (Ungarn) Konzert für Klavier und Orchester ziemlich unsanft in eine rauhere Klangwirklichkeit versetzt. Alle feineren sinnlichen Regungen sind hier geschwunden und das Herb-Bittere, Aetzende, Grimassierende herrscht vor. Ein bissiges Temperament entlädt sich in gewaltigen rhythmischen Energien. Obwohl ungarisches folkloristisches Gut verwandt wird, erscheint dies fast belanglos angesichts des barbarischen Habitus dieser Musik, der besonders im langsamen Mittelsatz in raffinierter Primitivität zum Ausdruck kommt. Es ist aber keine Frage, daß Bartok schon Positiveres geschaffen hat wie dieses Konzert, wo sein Temperament und Intensität einigermaßen leerlaufen, ohne immer zu entsprechenden Gestaltungen zu führen. — Eine nordisch-lyrische Romantikernatur ist der Däne Carl *Nielsen*. Seine zweisätzige Sinfonie ist stets vornehm gehalten, dabei stark von nordischer Naturstimmung erfüllt, die aber in aller Eigenart doch nicht stark genug ist, um auch den Hörer ganz in sie zu versetzen. So bleibt der Eindruck des Allzuausgedehnten unvermeidlich, besonders da die beiden Sätze wenig innere Gegensätzlichkeit aufzeigen.

Von dem dreisätzigen Streichquartett von Conrad *Beck*, das am Anfang des zweiten Kammermusikabends stand, konnte ich leider nur den Schluß hören, der ohne besonders hervor-

stechende Merkmale saubere Arbeit aufwies. Doch wurde mir gesagt, daß der zweite Satz (Largo) der stärkste gewesen sei und eine schöne Steigerung enthalten hätte. — Saubere Arbeit kann man auch dem Streichquartett von Wladimir *Vogel* (Deutschland) zusprechen, doch scheint selbst die modernste äußere Haltung kein Hindernis für das zu sein, was man früher mit „akademisch" bezeichnete. — Mit besonderer Erwartung sah man dem Kammerkonzert für Klavier und Geige mit dreizehn Bläsern von Alban *Berg* (Oesterreich), dem Komponisten des „Wozzek", entgegen. Es muß aber gleich gesagt werden, daß es jenem Kammermusikwerk nicht beschieden war, ähnlich starke Eindrücke hervorzurufen wie diese Oper, trotzdem es unter sämtlichen zur Diskussion gestellten Werken des Festes wahrscheinlich den stärksten geistigen Tiefgang hatte. Stilistisch zeigte das Werk ein seltsames Doppelgesicht: seine Substanz, Harmonik, Melodik, Rhythmik, Satz, trägt noch alle Merkmale des romantischen Zeitalters, wenn auch in ihrer letzten, hauptsächlich durch Schönberg eingeleiteten Ausprägung. Die Zusammenfassung und Formung dieser Elemente ist aber mit einem ganz anders gearteten Konstruktivismus erfolgt, der an das Zeitalter Josquins erinnert. Daß dieses mit letzter Konsequenz und Anspannung geschaffene Werk trotzdem nicht unmittelbar zu wirken vermochte, dafür liegt der letzte Grund in der Persönlichkeit des Komponisten. Hier scheint das notwendige Gleichgewichtsverhältnis zwischen Körper und Geist so entscheidend gestört und der Schwerpunkt so auf das Geistige verschoben, daß dieses nicht mehr volle Gestalt zu werden, sondern sich nur mehr im Widerschein zu dokumentieren vermag, wenn eine literarische Grundlage und Stütze wie beim „Wozzek" fehlt. Dies ist besonders bedauerlich, da hier geistige Voraussetzungen zu großer Kunst vorhanden sind, der leider die völlige Fleischwerdung versagt blieb. — Aus dieser fast gefährlich luftdünnen Höhenschicht heraus empfand man es dankbar, bei dem „Magnificat" für Solo-Sopran, Solo-Bratsche, Orchester und kleinen Fernchor von Heinrich *Kaminski* (Deutschland) wieder festen Boden unter den Füßen zu haben. Der Eindruck überragender, wenn auch nicht mehr zu voller Wirklichkeit gelangter Geistigkeit des vorhergehenden Werks war aber dem Kaminskischen Werke, das zugegebenermaßen nicht zu seinen gelungensten zählen mag, nicht besonders günstig. Wohl hörte man Musik, und zwar stark gekonnte Musik, in voller Körperlichkeit, aber das geschärfte Ohr hörte auch das Eklektische und Opernhafte davon heraus, und alle Fülle und Glanz vermochten diesen inneren Grundton nicht zu übertönen.

Einen Sonderfall für sich bedeutete die Aufführung des jugoslawischen Oratoriums „Leben und Gedächtnis der heiligen Brüder und Slawenapostel Cyrill und Methodius" für Soli und gemischten Chor a cappella von Bozidar *Sirola* (Jugoslawien). Die textliche Anlage des (außerordentlich umfangreichen) Oratoriums entspricht bis zu einem gewissen Grade der unserer Bachschen Passion: ein Erzähler, die selbst auftretenden redenden Personen, weiter ein Chor teils als Mithandelnder, teils als allgemeinem Fühlen Ausdruckgebender. In der musikalischen Gestaltung war der Autor aus Gründen nationalen Fühlens bestrebt, dem Werk alle individualistischen Züge vorzuenthalten, und es zum Ausdruck einer geschlossen fühlenden Einheit zu machen — ein Beginnen, das in vielem einem Wunsch unserer Zeit entspricht. Zu diesem Zweck wird auf das Gebiet alter kirchlicher und volksmäßiger Weisen zurückgegriffen und damit ein stilistisch durchaus einheitliches Werk geschaffen, dessen mystisch-legendärer Stimmung slawisch-kirchlichen Charakters sich niemand zu entziehen vermag. Beim Anhören halten sich allerdings Befriedigung über die stilistische Geschlossenheit und wachsendes Verlangen nach dem Ausdruck moderneren, entfalteteren Fühlens die Wage, woraus hervorgeht, daß der Komponist den Schritt nach dem als richtig Erkannten doch in der Hauptsache nach rückwärts zum Unentfalteteren tat an Stelle des ersehnten nach vorwärts in der Ueberwindung unserer immer noch individualistischen Epoche.

Sehr schlecht schloß die französische Sektion am Abend des zweiten Orchesterkonzerts mit den beiden aufeinanderfolgenden Werken „L'Offrande à Siva", choreographische Dichtung von Claude *Delvincourt* und „Cantique au Soleil de St. François d'Assise" für Sopran und Orchester von Raymond *Petit* ab. Das erste Werk ist eine Bühnenmusik, die den Ton des exotischen Milieus mit hohem Geschick trifft, aber als absolute Musik jeder Eigenform entbehrt und bei der sehr reichlichen Ausdehnung allmählich peinlich wirkt. Man hat dem Komponisten gerade mit der Wahl dieses Stücks sicher keinen Gefallen getan. Der nachfolgende „Sonnengesang" war eine glatte Null ohne positive oder negative Vorzeichen. — Daß Ernst *Tochs* (Deutschland) Konzert für Klavier und Orchester nach diesen beiden Nieten Erfolg haben mußte, und natürlich auch hatte, war vorauszusehen. Dieser Komponist besitzt Einfälle, Können und auch keine Hemmungen, diesen Gaben die ihm am erfolgreichsten dünkende Form zu geben. In dem Bestreben, ein handfestes Klavierkonzert zu schreiben, läßt aber die bewußte Häufung der Mittel und das Bestreben nach glänzendem Effekt den feineren Takt etwas vermissen, und so entstand ein lebendiges, gut gerundetes Werk von eindringlicher, aber auch aufdringlicher Wirkung. Zu bemerken ist übrigens, daß das Verhältnis von Klavier und Orchester nicht mit derjenigen artistischen Gewandtheit gelöst ist, die man bei diesem Komponisten gewöhnt ist: es kommt selten zum eigentlichen Dialog, häufig ist das Klavier ganz solistisch oder es wird von dem überinstrumentierten Orchester zugedeckt. — Emil *Axmans* (Tschechoslowakei) II. Sinfonie fing ganz verheißungsvoll an, vermochte aber nicht, die Linie zu halten. Von unnötigen Radikalismen hält sich der Komponist fern; was er bringt, ist anständige, öfters an Dvorak anklingende Musik.

Den letzten Abend (Kammermusik) eröffnete ein dreisätziges Streichquartett von Bernard *van Dieren* (England), das als äußeres Charakteristikum an Stelle des Cellos einen Kontrabaß verwandte, eigentlich ohne zureichenden Grund. Dieren ist eine vorwiegend weiche, lyrisch empfindende Natur, der es an stärkerem Ausdruck und strafferer Formung fehlt. Er weiß, für Kammermusik zu schreiben, zeigt aber in der Harmonik nicht zu billigende stilistische Schwankungen. — Jörgen *Bentzon* (Dänemark) schreibt in seiner Sonatine für Flöte, Klarinette und Fagott muntere Bläsermusik in aufgelockertem Satz. — Einige Verwunderung mußte trotz des schon dahinterliegenden Programms das Klaviertrio von Joaquin *Turina*, dem einzigen Vertreter Spaniens, erwecken. Man ist gewiß dankbar, wenn sich einer nicht komplizierter gibt als er ist und ist nach so manchem Problematischen für eine naive klangselige Musik empfänglich. Aber das hier Gebotene näherte sich doch zu stark der Sphäre dessen, was wir im Konzertcafé nicht ungern hören, und man wird ärgerlich, daß der Begriff der Unterhaltungsmusik, die im guten Sinne des Worts ihre große Berechtigung hat, hierdurch gleich wieder diskreditiert wird. — Von diesem Extrem wurde man durch den Ungarn Alexander *Jemnitz* ins andere gerissen. In seiner Sonate für Violine und Klavier herrscht Kompliziertheit und Ueberspannung, die als solche nicht mehr neu ist und infolgedessen in verstärktem Maße nicht mehr als zwingend

und notwendig empfunden wird. — Mit zwei Gegensätzen der angelsächsischen Welt schloß das Fest. In W. G. *Whittakers* Psalm 193 für gemischten Chor a cappella traf uns der kühl-unsinnliche Hauch anglikanisch-puritanischen religiösen Fühlens, während in Aaron Coplands „Music for the theatre" für Kammerorchester es sich Jung-Amerika in Niggerrhythmen wohl sein ließ.

Die Ausführung all dieser vielen und verschiedenartigen Werke war im allgemeinen eine sehr gute, im einzelnen natürlich schwankend. An Orchester-Dirigenten hörte man Wilhelm *Furtwängler*, Clemens *Krauß*, Hermann *Scherchen* (der von allen wohl das vertrauteste Verhältnis zur modernen Musik hat) als Deutsche, weiter Walter *Straram* (Paris), Sandor *Harmati* (Ver. Staaten), Frantisek *Neumann* (Brünn); als Chordirigenten Svečko *Kumar* (Zagreb) und W. G. *Whittaker* (New-Castle-on-Tyne). Als Gesangssolisten traten hauptsächlich Mme. *Mac Arden* (Paris) und Clara *Wirz* (Zürich) hervor. Unter den Pianisten waren u. a. Claudio *Arrau*, Walter *Frey*, Walter *Gieseking*, Ilona *Stepanova*, Eduard *Steuermann* vertreten. An Streichern wäre außer den im *Amar-Hindemith*-Quartett mit dem wiedergewonnenen Maurits *Frank* am Cello und den im Wiener Streichquartett *(Kolisch, Kuhner, Lehner, Heifetz)* Vertretenen noch besonders Stefan *Frenkel* zu nennen. An Chören wirkte der a cappella-Chor 1923 (Frankfurt a. M.), die kroatische Gesangsvereinigung „Kolo" (Zagreb) und The Newcastle-Bach-Choir (Newcastle-on-Tyne) mit. Die zahlreichen sonstigen Mitwirkenden seien mit einem Gesamtlob bedacht. Nicht vergessen sei Jascha *Horenstein*, der die wichtige Aschenbrödel-Arbeit der Einstudierung der Orchesterwerke übernommen hatte.

Die Organisation des Festes durch die Stadt Frankfurt muß als hervorragend bezeichnet werden, der Empfang der Gäste durch den Magistrat war glänzend. Mit Dank sei auch der großzügigen privaten Veranstaltungen für die Festteilnehmer gedacht. *Hermann Enßlin.*

*

Bachs „Kunst der Fuge".

Uraufführung in der Leipziger Thomaskirche.

Eine Uraufführung — 177 Jahre nach dem Tode des Komponisten? Der „letzte Bach", der in der Tat jetzt zum ersten Male erklang, war weit größeren Schwierigkeiten des Verständnisses ausgesetzt als der „letzte Beethoven". Generationen gestanden dem Werk nur optisch-geistige Wirkung zu; Hauptmann sprach von „grandioser Kälte", Riemann, der scharfsinnige Analytiker der kunstreichen Arbeit, von einem „Schulwerk". Erst der junge Wolfgang *Gräser* setzte sich in unseren polyphonen Tagen mit aller Entschiedenheit dafür ein, daß diese 15 Fugen und 4 Kanons *eines* Themas als Instrumentalmusik praktisch aufführbar seien. Er ordnete das unvollendete Werk Bachs in seinen einzelnen Teilen nach Notwendigkeiten des inneren Aufbaues und strebte auch durch die *Instrumentierung* einen machtvollen äußeren Aufbau in zwei Abschnitten vom Streichquartett bezw. Cembalo unter allmählicher Vermehrung des Orchesters bis zum leuchtenden Abschluß mit Bläsern, Orgel, Chor an.

Die Berechtigung zur Aufführung des Werkes wurde von Karl *Straube* und namhaften Mitgliedern des Gewandhausorchesters erwiesen. Für unsere Ohren, die gerade wieder durch die zeitgenössische Musik an horizontales Hören gewöhnt wurden, haftet dieser kunstreichen Arbeit nichts Konstruktives an — ohne daß all die fabelhaften Künste des strengen kontrapunktischen Satzes ohne optische Hilfe der Partitur erfaßt werden konnten. Aber man bestaunt aufs neue, wie bei Bach höchste Kunstfertigkeit und ursprüngliche Musikwirkung Hand in Hand gehen.

Meinungsverschiedenheiten können sich höchstens auf Grund der *Gräserschen Instrumentation* ergeben. Daß sie an sich berechtigt ist, geht aus der teilweisen Unausführbarkeit des Werkes durch einen Orgel- oder Klavierspieler sowie aus dem Fehlen von Aufführungsanhalten im Original hervor. Die neu geschaffene Klangwelt (Streicher, Holz, Trompeten, Posaunen) ist aus einer barocken Erfassung Bachs wohl abzuleiten, aber doch leidet der stark zeichnerische Charakter gerade dieses Werkes oft dadurch, daß sich das Erlebnis des Klanges und der Farbe beim Hörer geltend macht und die plastische Wirkung überdeckt. Man wird teilweise an die Kunst der Regerschen Orchesterfuge erinnert, empfindet Bach romantisch oder gar impressionistisch. Der moderne, „neuklassische" Orchesterklang steht noch ferner als der altklassische.

Freilich besteht die Gefahr, daß ohne solche Hilfen der Instrumentierung das Werk auch heute noch auf die Dauer zu abstrakt wirken würde. Man wird sich dabei beruhigen, diesem Kompromiß Gräsers eine höchst verdienstvolle Verständigung mit diesem letzten und vielleicht kostbarsten Bach zu verdanken.

Die sensationelle Uraufführung wurde durch Aufführung der *Johannes-Passion* unter Straube, Thomaner-Motetten und Orgelvorträge Günther Ramins zu einem mehrtägigen Bach-Fest erweitert. *A. Baresel.*

*

Doktor Faust

Dichtung für Musik von FERRUCCIO BUSONI

Erstaufführung im Hamburger Stadttheater am 13. Mai 1927.

Wenn die ersten Takte dieser Musik erklingen, die man trotz Berlioz, Liszt, Schumann, Wagner und Mahler die einzige Faustmusik nennen darf, diese Musik, die mystisch ist nicht nach Kolorit, sondern in ihrer Substanz, in den asketischen Linien, diese Musik, die von der Begrenztheit des Geschlechts völlig frei ist, die — kühl und strahlend zugleich — mit ewigem Lächeln Faustisches zum Göttlichen wandelt, wenn diese Musik heranrauscht, bringt sie den Gruß einer über alles Menschliche erhabenen Geistigkeit.

Der Puppenspielgedanke, von Busoni im Prolog betont, wandelt sich; es entsteht ein Mysterium männlichen Ewigkeitswillens, ein Symbol des geistigen Unsterblich, der ewigen Fruchtbarkeit. Dieser Faust, ohne Gretchen und Hexensabbath, ist — frei vom Pathos der Nachwagnerzeit — in seiner Art ein *Bühnenweihespiel*, das in Fällen betonter Sammlung unendliche Schönheiten offenbart.

Für die Hamburger Aufführung lag — entgegen der Dresdener Erstlingstat — schon der von Jarnach zu Ende gebrachte Auszug (herausgegeben von Petri und Zadora) vor; eine wesentliche Stütze für die Erschließung der vielfach problembeschwerten Wort-Sprache. Werner *Wolff* ist, zufolge einer organischen, jahrelangen Busoni-Pflege, die Enträtselung der Partitur staunenswert geglückt; seine mit *Sachses* Regie vereinte Darstellung des Werkes gedieh zur schöpferischen Großtat. Es will für Busonis Einstellung bezeichnend dünken, daß sein Faust keine Tenor-, sondern eine Baritonaufgabe ist, das sozusagen Edel-Verschwiegene des ganzen Werkes wird dadurch betont. *Reinmar* erwies seine ganze Größe in dieser Faustgestaltung, die neben sich eigentlich nur dem Mephisto Raun

zu geben hat, denn die Herzogin sowohl als alle sonstigen Nebenfiguren bleiben in Wahrheit Puppen seines Geistes. Walter *Elschner* versuchte seine Darstellungskraft mit Erfolg an diesem Mephisto — das Gesangliche bewußt ins Hintertreffen führend. Busonis Geist, von Sachses Maske im Prolog angerufen (wir haben zwar einen weniger vitalen Busoni liebend im Gedächtnis!), schien die Hörer in gewaltigen Bann zu zwingen. Ein Bruch da, wo Jarnachs Fortführung anhebt, war nicht zu spüren. Es ist den Deutschen ein Werk von unbedingter Innerlichkeit mit diesem Faust erwachsen.

Weiß-Mann.

*

Musik auf dem Aesthetikerkongreß in Halle

Der dritte Kongreß für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, der vom 7.—9. Juni in Halle tagte, hatte sich die Probleme des Rhythmus und Symbols in der Kunst als Thema seiner Erörterungen gewählt. Dabei stand die Musik als vergeistigste und kunst-theoretisch erschlossenste aller Künste im Mittelpunkt des Interesses. W. *v. Waltershausen* (München) beleuchtete von Riemanns Theorien eines aus dem menschlichen Herzschlag abgeleiteten Grundrhythmus und eines dem Andante entsprechenden rhythmischen Normalmaßes ausgehend die Erscheinungen des „Rhythmus in der Musik", ergänzt durch die Ausführungen G. *v. Keußlers* (Hamburg) und A. *Orels* (Wien); Prof. *Schering* (Halle) sprach über „Symbol in der Musik": er zeigte die verschiedenen Symbolkreise der einzelnen musikalischen Elemente auf, deren gemeinsamen Höhepunkt er in der Barocksymbolik Bachs sieht. Interessante Aufschlüsse sowohl über musikalisch-akustische Grundwirkungen wie über die Zusammenhänge zwischen Musik- und Bewegungskünsten gab der mit großem Beifall aufgenommene Vortrag von David *Katz* (Rostock) über „Vibrationen und Rhythmus".

Der musikwissenschaftlichen Arbeit schloß sich die musikalische Praxis ebenbürtig an: Ein historisches Festkonzert (Kompositionen des 13.—15. Jahrhunderts) unter Leitung Prof. Scherings gab den Kongreßteilnehmern ein Bild mittelalterlicher Musikübung, und eine besonders in der chorisch-rhythmischen Gestaltung Hedwig Nottebohms gelungene szenische Aufführung von Händels Pastoral „Acis und Galathea" unter Leitung des Hallenser Generalmusikdirektors Erich Band schloß die Kongreßveranstaltungen ab.

W. Jacob.

*

Erster Deutscher Kongreß für Schulmusik

Im Plenarsaal des Reichswirtschaftsrates fand der vom „Bund Deutscher Musikerzieher" einberufene Erste Deutsche Kongreß für Schulmusik statt. Die Anwesenheit von Vertretern mehrerer Bundesstaaten, darunter Professor Markus Koch im Auftrage des Bayrischen Kultusministeriums, Regierungsrat Wicke vom Thüringischen Ministerium, sodann die Glückwünsche des Reichsinnenministers und weiterer Interessenten aus Oesterreich, Holland, Italien, Frankreich waren ein Beweis für die lebhafte Anteilnahme der Oeffentlichkeit an den kulturellen Aufgaben des Kongresses. Der „Allgemeine Deutsche Musikverein" sowie der „Bund Deutscher Musikerzieher" waren vertreten durch Herrn Dr. Heinz *Pringsheim,* der „Verband der konzertierenden Künstler" durch Herrn Dr. Rudolf Cahn-Speyer, der „Deutsche Sängerbund" durch Herrn Amtsrat Schlicht und der „Verband der Evangelischen Kirchenmusiker in Preußen" durch Herrn Casterra. Um so befremdender mußte das Verhalten des Preußischen Kultusministeriums erscheinen, das in völliger Verkennung wahrer kultureller Werte sich offensichtlich vom Kongreß fernhielt. Zwanzig Spezialreferate gruppierten sich in geschickter Anordnung um die neuen staatlichen Richtlinien für den Musikunterricht in der Volksschule und der höheren Schule. Insgesamt war der Kongreß ein beredtes Zeugnis für die Wichtigkeit der Schulmusik als Keimzelle aller Musikkultur. Der Name des verstorbenen Geheimrates Kretzschmar, des Schöpfers einer grundlegenden Musikreform, bildete das Losungswort für den Kongreß. Im Brennpunkt des allgemeinen Interesses stand das Verhältnis der Schulmusik zur Jugendbewegung, die nach den sachlichen Darstellungen von Siegfried *Günther* lediglich in W. *Hensel* einen annehmbaren und vielversprechenden Führer besitzt. Abzulehnen ist dagegen der als parteipolitisch gekennzeichnete Prof. Fritz Jöde, mit dem bezeichnenderweise sogar der Reichsverband Deutscher Tonkünstler eine ideelle Bindung eingegangen ist. Gegen Ueberhebungen in der Jugendbewegung muß eingeschritten werden, und der Schulmusiker ist die eigentliche Instanz für die Verantwortlichkeit der Jugendkonzerte Es wurde eine Eingabe an alle Länderregierungen beschlossen, desgleichen an den Reichsinnenminister, um dem Schulmusikunterricht ein erhöhtes Interesse zu sichern. Eine Entschließung an das Preußische Kultusministerium fordert für den Musikunterrichtserlaß eine besondere Berücksichtigung stimmtechnischer Fächer als obligatorisch, nicht wie bisher nur fakultativ. Eine Drahtung an den Reichskanzler sprach die Bitte um Schutz der gefährdeten Volksmusik und Volkskultur aus. In einer weiteren Entschließung bekennt sich der Kongreß zur preuß. Musikunterrichtsreform in den Schulen, bedauert jedoch den Verzicht auf eine Mitarbeit der einschlägigen Berufsverbände und ersucht vor allem um Erhöhung der Stundenzahl im Schulmusikunterricht, da sonst die erhöhten Anforderungen an den Lehrer gemäß den neuen Richtlinien illusorisch werden! Besonders wertvoll erschienen die Referate von Prof. *Gurlitt,* Prof. *Doegen,* Prof. C. *Thiel* und Dr. *Moll* (mit Lichtbildern). Ein Opernbesuch und ein Kirchenkonzert umrahmten den von Studienrat *Kühn* vorbildlich geleiteten, äußerst anregenden Kongreß.

Dr. *Fritz Stege.*

MUSIKBRIEFE

Bochum. Generalmusikdirektor L. Reichwein brachte nach der hier schon besprochenen VI. Sinfonie von Mjaskowsky als weitere interessante Neuheit die deutsche Erstaufführung der Sinfonischen Trilogie des Isländers Jón Leifs. Der 28-jährige Komponist schrieb den Mittelsatz, das „Intermezzo", schon mit 19 Jahren und reihte später die Eckteile an. Diese Tatsache mag den Grund abgeben, weshalb der musikalische Inhalt des Eingangs an Gefühlstiefe über dem Nachfolgenden steht. Da dem gesamten Klingen das Programm „Nietzsche in memoriam" beigegeben wurde, beherrscht die Komposition schwerblütige Stimmung, die versucht, auf kämpferischem Wege Trauerernst zu überwinden und in reinen Höhen zu wandeln Vorausgeschickt war Korngolds sorglos sprudelnde Schauspielouvertüre. Um die Jahreswende hörte man die zweite Sinfonie von Franz Schmidt, ein dreisätziges, am Stile Richard Straußens gereiftes und glänzend instrumentiertes Werk. Endlich noch Kornauths lyrisch-humoristische Suite für Orchester (Op. 20). Der Musikvereinschor hatte starken Erfolg mit Honeggers „König David". Ein Bachkantatenabend beschenkte die Hörer mit vier Werken (Christ lag in Todesbanden — Nun ist das Heil — Wer weiß, wie nahe — Ein' feste Burg —). Weiter wurden der 150. Psalm

von Bruckner und der Feuerreiter von Wolf dargeboten. In der Reihe der Kammerkonzerte, die das *Treichler-Quartett* und die städtische *Bläservereinigung* mit A. *Schütze* zu bestreiten hatte, kamen das Es dur-Klavier-Quartett von Dvorak, A dur-Quartett von Reger, B dur-Sextett von Huber und eine von E. Mahn stilgewandt besorgte Bearbeitung des Mozartschen A dur-Quartetts für Holzbläserstimmen zu Gehör. Ein Abend mit Orgelwerken von Bach, den Professor Schütz veranstaltete, hielt die Anwendung dynamischer Spielhilfen von den Kompositionen fern. Die Schönheiten der venetianischen Tonkunst wurden von Marianne Mathy (Berlin) und Arno Schütze (Klavier) mit der Darbietung vergessener Schätze aus dem Liederkreis eines Cesti, Perti und Torri aufgezeigt. Dazu kamen Julius Weismanns fünf Gesänge mit Triobegleitung. Paul Juons Bratschen-Sonate in D dur, ein wertvolles Werk der Brahmsnachfolge, meisterte Fritz Geistfeld. Der von Hermann Esser geleitete *Volkschor* machte sich verdient um die Ausgrabung achtstimmiger a cappella-Chöre von Schumann und polyphoner Sätze aus der Zeit des Mittelalters bis zur Gegenwart. Der Christuskirchenchor (H. Haarmann) gedachte der Gerhardtschen „Deutschen Passion" und der Pauluskirchenchor (B. Schmiedeknecht) des „Dettinger Te Deums" von Händel. Das Jahresschlußkonzert der städtischen Singschule (K. Sarrazin) warb dem Institut durch geschmackssichere Vortragsarbeit und planmäßige Erziehung zum Vom-Blatt-Singen neue Freunde. Auf dem Gebiete des Männerchores setzte sich „Schlägel und Eisen" unter Rudolf Hoffmanns Wagemut mit vollem Gelingen für das Oratorium „Babylon" von Heinrich Zöllner ein. Albert Lamberts' Meisterstab betreute Zöllners a cappella-Messe mit der Sängervereinigung und Jacob Kranzhoff Neumanns lateinische Messe mit dem Bochumer Männergesangverein. *Max Voigt.*

*

Halle a. S. Hier fand unter weitester Unterstützung seitens der städtischen und staatlichen Behörden die *Erste Schul- und Jugendmusikwoche* statt. Eine sehr stattliche Zahl von Interessenten aus den Kreisen der freien Singgemeinden und der Musikantengilde war erschienen, um Belehrung und Anregung zu empfangen. In zweiter Linie nahmen Musikpädagogen und gesanglich interessierte Schullehrer teil. An Vorträgen standen auf der Tagesordnung: Stimmbildung und Stimmpflege, Melodielehre, Schulmethodik, Aufgaben der Volksmusikpflege, Stufen der Musikerziehung, Musikerziehung im Mittelalter. Daneben wurden Chorübungen und Instrumentalspiel, Kanonsingen und chorische Stimmpflege getrieben. Besonderen Anklang fand eine „Offene Singstunde" von Prof. Fritz Jöde. Dieser behandelte auch als aktuelles Thema: Wege zur Umgestaltung des Schulmusikunterrichtes im Sinne der neuen ministeriellen Bestimmungen. Die neuen Richtlinien, welche Preußen für den Musikunterricht in Volksschulen aufgestellt hat, sehen vernünftigerweise von dem Vorschlag einer bestimmten Methode ab. Zwei Kammermusiken bewiesen, daß in den Reihen der Musikantengilde auch tüchtige künstlerische Kräfte tätig sind. Nur war es wohl ein fataler Irrtum, größtenteils atonale Musik an die jugendlichen Elemente, welche in einer so frischen, gesunden Bewegung stehen, heranzubringen. — Das Beethoven-Fest in Halle, zu dem sich erfreulicherweise alle bedeutenden Kunstfaktoren der Stadt in Einmütigkeit zusammengefunden hatten, verlief in glanzvoller Weise. Eine Kammermusik des mit Inbrunst musizierenden Klingler-Quartettes (cis moll-Quartett Op. 131 und C dur-Quintett Op. 29) und eine Gedenkfeier, bei der Prof. Dr. Arnold Schering Beethoven als den Vollender des klassischen Musikideals pries, gab dem Fest einen würdigen Auftakt. Tags dararuf kam durch die Robert-Franz-Singakademie (verstärkt durch Mitglieder des Lehrergesangvereins) unter Leitung von Prof. Dr. Alfred Rahlwes die Missa solemnis zu großartiger Aufführung. Die „Fidelio"-Aufführung wurde von Erich Band geleitet. Sie löste einen Jubel ohnegleichen aus. Der vierte Abend gestaltete sich zu einem Sinfonie-Konzert mit der Chorfantasie und der Neunten, welche Werke unter Leitung von Rahlwes und Band eine glanzvolle Wiedergabe fanden. Goethes „Egmont" mit der Musik Beethovens bildete den Ausklang des Festes. Die Stadt als solche half dem bodenständigen Unternehmen mit einer stattlichen Summe. — Hindemiths „Cardillac" bestätigte bei seiner Erstaufführung im hiesigen Stadttheater das vielfach ausgesprochene Urteil, daß es sich um eine Oper handelt, deren Musik an dem dramatischen Geschehen der Bühnenhandlung meistens vorübergeht. Aber satztechnisch „gekonnt" ist dieses Werk, und mit seinen vielgestaltigen, reich bewegten Formen stellt es eine glänzende Leistung dar. Die Hallische Oper hatte einen großen Tag unter Gen.-Mus.-Dir. Erich Band. *P. Kl.*

*

Kiel. Als Höhepunkt unserer Beethovenfeiern muß die bis in alle Einzelheiten aufs schönste und liebevollste durchgearbeitete wahrhaft Beethoven-würdige Aufführung der Missa solemnis in der stimmungsvollen Nikolaikirche durch den Oratorienverein unter Leitung Steins angesprochen werden. Einen ebenso würdigen Ausklang bildete das letzte Sinfoniekonzert des Vereins der Musikfreunde, in dem Adolf Busch das Violinkonzert ganz herrlich spielte und Stein die Fünfte in prächtigem Aufbau erstehen ließ. — Im letzten Volkskonzert erspielte sich R. Glas mit dem Es dur-Konzert einen großen Erfolg. — Die neunte Sinfonie wurde in einem Konzert des unter Leitung des bisherigen zweiten, zukünftigen ersten Theaterkapellmeisters Eugen Jochum stehenden Chorvereins aufgeführt, der zugleich den jugendlichen Berliner Pianisten Conrad Hansen (C dur-Konzert) verpflichtet hatte, einen talentvollen, viel versprechenden Künstler. Was Jochum betrifft: Auf den habt Acht! Schon heute sind ganz große Maßstäbe nötig, wenn man vergleichen will. — In den Beethoven-Kammermusiken des Vereins der Musikfreunde machte das glänzend eingespielte Prisca-Quartett aus Köln einen erhebenden Beschluß. Das schon durch das Programm (Quintette von Karl Rorich, Op. 58 und Erwin Lendvai, Op. 25) beachtenswerte Konzert der Bläservereinigung des Städt. Orchesters konnte ich leider nicht hören. — Das einheimische Trio Rich. Glas, Ernst Träger und John de Jager brachte eine dankbar begrüßte Aufführung von Beethovens Op. 97 und Schuberts Op. 100. — Die von Stein geleitete Liedertafel gab einen Volksliederabend, in dem vornehmlich die ältere Literatur zu Wort kam, und zeigte wieder einmal deutlich, zu welch erfreulicher Höhe musikalischer Kultur solche Vereine unter richtiger chorpädagogischer Führung gebracht werden können. — Feier- und Weihestunden bedeutete das Konzert der Berliner Philharmoniker unter Furtwängler. Ganz besonderem Interesse begegnete die unübertreffliche Auslegung der d moll-Sinfonie von Schumann —. Dem Pianisten Carlo Stephan-Hamburg, der für einen eigenen Abend ein gesucht schwieriges Programm aufgestellt hatte, dem er sich übrigens nicht immer gewachsen zeigte, droht die Gefahr, im Technischen zu versanden. — In der Oper gab es zum Schluß der Spielzeit einige beachtliche Neueinstudierungen: Ariadne auf Naxos, Tristan und Isolde unter Hermann Stange und Mona Lisa mit einer meisterhaften Darstellung der Titelrolle durch die leider mit mehreren anderen tüchtigen Kräften ausscheidende Doris Ohliger unter Jochums Stabführung. Die in Kiel besonders drückende Ungunst der Verhältnisse macht für die nächste Spielzeit einen erheblichen Abbau im Opernbetrieb nötig, der überhaupt nur durch einen dankenswerten namhaften Zuschuß seitens der Provinz aufrecht erhalten werden kann. Dr. *Bennedik.*

*

Merseburg a. S. Merseburg, zwar noch immer ohne eigene Stadthalle, eigenes Theater und städtisches Orchester, ist seit Kriegsende eifrig bemüht, auch in musikalischer Beziehung seine Ueberlieferungen hochzuhalten. So hat der nach dem Kriege aus dem Zusammenschluß zahlreicher in Beamtenstellungen übernommener ehemaliger Militärmusiker mit geschulten Musikfreunden hervorgegangene Philharmonische Orchesterverein seinen Mitgliedern wie in früheren Jahren, so auch während des Winters 1926/27 wiederum Aufführungen ausgewählter klassischer Tonwerke in origineller Besetzung bieten können, unter der energischen und beschwingten Leitung von Dr. Kraus (Halle) mit bemerkenswertem Erfolge: 6. Sinfonie von Haydn, 8. Sinfonie von Schubert, „Moldau" von Smetana, Serenade D dur für Streichquartett mit Streichorchester und Klavierkonzert Es dur von Mozart, Serenade C dur für Streichorchester von Tschaikowsky, ferner 1. und 8. Sinfonie und II. Leonoren-Ouvertüre von Beethoven (am 24. 3. 1927) — Andererseits hat der Merseburger Musikverein auch in diesem Konzertwinter vorzugsweise auswärtige Künstler von Rang und Ruf, als Interpreten klassischer und moderner Musik, herangezogen. Für die sechs Konzertabende, die durch das Prisca-Quartett eindrucksvoll eröffnet wurden, setzten Liselotte Heinlin (Sopran), Dr. Georg Göhler und Alfred Höhn (Klavier), Georg Schuster (Cello) und — in einem Brahms-Konzert — der bekannte Bariton Johannes Willy (Frankfurt a. M.) ihr reifes Können ein. Nicht minder

ehrenvollen Anteil an dem Gelingen hatten u. a. mit überzeugender Musikalität die junge Pianistin Lotte Pogge (Kassel) und der einheimische Pianist Fritz Busch. — Auf dem Gebiete des Chorgesanges tut leider noch die Kräftezersplitterung der Aufführung von Oratorien und anderen größeren Gesangswerken immer wieder Abbruch. Doch bezeugten die gelegentlichen Gesangsaufführungen im Dom, mit einheimischen und auswärtigen Solisten vom Domorganisten Trenkner veranstaltet, das Bestreben, diesen Konzerten die ihnen einst eigene Bedeutung wiederzugewinnen. — Hervorzuheben wäre ferner noch der gelungene Versuch des ortsansässigen Musikpädagogen Hugo Roye, mit seinen Schülern und unterstützt durch Prof. Fischer-Leipzig (Flöte) verklungene Werke „alter Merseburger Meister" (Joh. Joachim Quantz, Joh. Gottlieb Graun, W. Friedemann Bach) zu Ehren zu bringen. — Ein Wohltätigkeitskonzert im Mai, gegeben von der Sopranistin Elisabeth Alwin-Schumann (Staatsoper Wien) wurde von ihrer Vaterstadt mit dankbarer Begeisterung aufgenommen und gab so der Saison einen glanzvollen Ausklang. *W.*

*

München. (*Erstaufführung* des *„Cardillac"*.) Nach mehrfacher Verzögerung kam nun doch noch in dieser Spielzeit



August Friedrich Martin Klughardt
(Siehe unter Gedenktage S. 479)

Hindemiths „Cardillac" an der Staatsoper heraus; ein bedeutsames Zeugnis des Willens, auch hier mit der Zeit zu gehen und in dem so lange streng konservativ gebliebenen München ein ganz besonderes Verdienst; um so mehr, als gerade dieses moderne Bühnenwerk ins Zentrum des neuen musikalischen Wollens führt und — abgesehen von ganz wenigen matteren Partien — fast durchweg überzeugend die überlegene Potenz offenbart, die auch sonst in Hindemiths Werken trotz all ihrer „Ungewohntheit" hinter dem straffen Formwillen sichtbar wird. — Man kennt im wesentlichen die dreiaktige Handlung des von F. Lion geschickt, wenn auch sprachlich nicht gerade überwältigend hergestellten Buches. Hindemith hat diesen unter seiner Mitarbeit so gestalteten Text in achtzehn geschlossenen Nummern komponiert, die in wohldurchdachter Folge, Anlage und instrumentaler Behandlung gegeneinander abgewogen sind, eingerahmt von ganz groß und wuchtig angelegten Volksszenen zu Beginn des ersten und in der zweiten Hälfte des letzten Aktes, in welchen dem Chor bedeutende, wenn auch schwierige Aufgaben zugeteilt sind. Stücke wie Nr. 1 (Vorspiel und Chor, der nach dem unbekannten Täter forscht) und die erste — in Variationenform aufgebaute — Hälfte des Wechselgesangs zwischen Volk und Cardillac in Nr. 17 sind trotz aller Neutönerei von schlechthin packender Wirkung, und ebenso enthalten die Einzelgesänge und Ensembles (ich erinnere an die Szene zwischen Dame und Kavalier, an dessen Arie und das Lied der Dame im ersten Akt oder das Quartett von Tochter, Offizier, Cardillac und Goldhändler im letzten) wie auch die reinen Instrumentalsätze (Flötenduett der Liebespantomime im ersten Akt!) eine erstaunliche Fülle ausdrucksstarken und wirklich schöpferischen Musizierens, wenn sie nur ohne inneren Widerstand und nicht mit der Forderung landläufiger Harmonik angehört werden. Und da die Aufführung unter K. Elmendorffs energischer und zündender Stabführung mit dem famos musizierenden Orchester sorgfältigst vorbereitet war, kam ein starker Eindruck zustande, trotzdem E. Wildhagen bei guter Gesangsleistung darstellerisch als Cardillac keineswegs genügte. — Die weiteren Rollen wurden von E. Feuge (Tochter), E. Flesch (Dame), O. Wolf (Offizier), E. Zimmermann (Kavalier), W. Ries (Goldhändler) und J. Gleß (Polizeihauptmann) fast durchweg vorzüglich gegeben; L. Pasettis Bühnenbilder grundierten das dramatische Geschehen ausgezeichnet, und in Hofmüllers Regieleistung hätte man sich nur etwa noch stärkere Stilisierung der Massen in den Chorszenen gewünscht. — Das Publikum ging erstaunlich mit und gestaltete den Abend auch äußerlich zu einem Erfolg, dem man in Anbetracht der künstlerischen Werte wie der aufgewandten Studienarbeit nur eine wirkliche Dauer wünschen kann.

*

Nürnberg. Von der reichen Fülle der Beethoven-Feiern hob sich als eins der beglückendsten Erlebnisse dieses Winters das Konzert mit Joseph Pembaur als Solist unter Scharrers feinfühliger Leitung ab (Klavierkonzert Es dur, „Eroica", Leonore III). Auch Ernst Wendel als Dirigent der „Pastorale" war einer der bedeutendsten der Beethoven-Interpreten dieser Tage. Edwin Fischers Kunst verschaffte uns einen unvergeßlichen Beethoven-Sonatenabend. In den Rahmen dieser Feiern fiel auch ein Abend des hier stets begeistert aufgenommenen Klingler-Quartetts (Privat-Musikverein). Das Nürnberger Trio gab kammermusikalische Beethoven-Matinees. Auch das Nürnberger (Horvath-) Streichquartett beteiligte sich mit eindrucksvollen Aufführungen in Nürnberg und Fürth an der Ehrung des Meisters. — In den städt. Sinfoniekonzerten zeichneten sich von hiesigen Solisten besonders Anita Portner mit einem Violinkonzert von Tor Aulin und der Cellist Willy Kühne (mit dem a moll-Konzert von Rob. Volkmann) aus. Marie Lenzberg wurde als Mahler- und Pfitzner-Sängerin sehr gefeiert. Dieser Abend wurde mit Scharrers „Ouvertüre zu einem ritterlichen Spiel", einem klangprächtigen und formgestrafften Werke wirkungsvoll beschlossen. Ein Sinfoniekonzert der K. d. V., das als Neuheit ein geschickt instrumentiertes „Prélude symphonique" von dem Nürnberger Jakob Schönberg brachte, vermittelte dem Komponisten, dem am gleichen Abend mitwirkenden Bariton Udo Hußla und dem Dirigenten Bernhard Bischoff viel Erfolg. — Das Adolf-Busch-Trio brachte wieder auserlesene kammermusikalische Kunst. — Die Solistenabende waren spärlich. Der vortreffliche Bariton unseres Stadttheaters Karl Kamann verabschiedete sich in einem sehr erfolgreichen Liederabend. Sehr guten Eindruck hinterließen zwei Nürnberger Sopranistinnen, Else Schuberth und Rose Hubner-Soergel. Von den hiesigen Pianisten Laura Gagstetter (Mitwirkung der Augsburger Violinist Hermann Bothe) und Karl Rast ist zu berichten, daß sie sich mit viel Erfolg auch der neueren pianistischen Kunst zuwenden. Der Italiener Umberto Urbano imponierte durch den üppigen Glanz seines Baritons. In einem eigenen Kompositionsabend bewies der Nürnberger Julius Kaufmann seine besondere Veranlagung für den Ausbau jüdischer Gesänge. — Aus dem Nürnberger Chorwesen ist bemerkenswert, daß sich der langjährige, verdienstvolle Führer des Vereins für klassischen Chorgesang, Hans Dörner, mit einer hochwertigen Aufführung der Matthäus-Passion verabschiedete. An seine Stelle trat Anton Hardörfer. Der Hardörfer-Chor, der uns wieder mit einem seiner bedeutenden Chorkonzerte Höhenkunst vermittelte, bleibt trotzdem bestehen. In einem von den Brüdern Döbereiner beherrschten Konzert mit alter Musik kam auch Erwin Lendvai gewichtig zu Wort. Von den in der letzten Zeit hervorgetretenen sonstigen Chorvereinigungen ist noch zu nennen: Der Nürnberger a cappella-Chor (W. Esche), ferner der Demmer-Chor, der Volkschor Hans Sachs (L. Kraus), der Volkschor Nürnberg (Dr. Jul. Maurer). Einen würdigen Abschluß unserer Chorkonzerte brachte der mit Recht sehr gefeierte Kölner Männergesangverein unter Rich. Trunk. — Der Oper ist auch weiterhin das Signum sehr sorgfältiger Einstudierungen nachzurühmen. Aus neuerer Zeit ging hier die „Salome" voran,

über deren Vorbereitung sich Rich. Strauß, der sie das zweitemal selbst dirigierte, sehr anerkennend äußerte. Uraufführungen fehlen ja leider hier ganz und Erstaufführungen kommen meist reichlich spät. Eine rühmliche Ausnahme bildete der „Protagonist", der hier seine Erstaufführung in Süddeutschland erlebte. Unter die mit Auszeichnung zu nennenden Aufführungen fallen auch „Palestrina", „Die Entführung", „Lohengrin" und der „Troubadour" mit den Gästen Maria Olszewska und Karl Hauß. Als Abschluß der Spielzeit steht uns „Der Ring" unter Rob. Heger bevor. *Erich Rhode.*

*

Weimar. Wie überall im Reich, so waren auch die Konzerte bei uns vornehmlich dem Andenken Beethovens gewidmet. In den Sinfoniekonzerten der Staatskapelle unter Leitung von Generalmusikdirektor Dr. Ernst Prätorius hörten wir Beethovens Vierte und Fünfte und als Krönung dieser Feiern die Neunte in einer Aufführung, die den neu gebildeten Volkschor vorbildlich diszipliniert zeigte, in Anbetracht der hier nicht gerade glücklichen Verhältnisse ein Moment, das zu Hoffnungen berechtigt. Sehr verheißungsvoll führte sich auch das neu gegründete Reitz-Quartett ein, welches das Vertrauen des Publikums ebenso verdient wie das schon sehr gut eingeführte Weimartrio der Herren Hinze-Reinhold, Strub und Schultz. Zu einer zweiten Triovereinigung, gegründet von Hilde Elgers, gesellten sich der zweite Cellist Krüger und der Jenenser Willy Eickemeyer, der nicht das erstemal Proben einer fesselnden und ausgereiften Künstlerschaft ablegte. — Einen ausgezeichneten modernen Liederabend veranstaltete die Erfurter Konzertsängerin Olga Emde Gensel mit ihrem Gatten, dem trefflich begleitenden Walter M. Gensel am Flügel. Die Gesellschaft der Musikfreunde brachte uns die stimmlich sehr interessierende Lotte Leonard von August Richard (Heilbronn), fein musikalisch begleitet, Leo Slezak, den immer noch ausgezeichneten Heldentenor und zu einem Beethoven-Abend den vornehmen Frederik Lamond. Im Theater hörten wir verschiedene Neuheiten von sehr unterschiedlichem Wert. Zuerst Rudolf Peterkas „Rosanna", eine einaktige Oper — ein Ballett von Ravel ging ihr voraus — die mit ihrer kinoartigen Handlung musikalisch nicht gerade sehr selbständig, ohne merkliche Disposition und organische Entwicklung dahinfließt, wenn auch immer Musik ausschüttend, die gut klingt und als Talentzwecke eines noch jungen Musikers für die Zukunft vielleicht Gutes erhoffen läßt. — Stärker, wenn auch nicht gerade in der Substanz, erwies sich Mraczeks „Madonna am Wiesenzaun". Hier tritt schon der Drang, eine eigene Sprache zu reden, fühlbar in die Erscheinung, zumal auch die Musik nicht der charakteristischen Farbe entbehrt und Stellen von eindringlicher Wirkung aufweist. Anders die Frage, ob ein so verzeichneter Dürer Interesse abzunötigen vermag. Die Aufführungen beider Opern unter der Leitung von Ernst Prätorius konnten restlos befriedigen. Dasselbe gilt von „Bianca" und „Hanneles Himmelfahrt", wie denn überhaupt all die Neuheiten bei diesem Dirigenten in den denkbar besten Händen liegen. Die eben genannten beiden Werke erwiesen sich entschieden als die bedeutendsten. Mutet auch das Textbuch von „Bianca" etwas merkwürdig an, so läßt keineswegs Hermann Wunschs Einakter die persönliche Note vermissen und wie man auch über die Musik denken mag, sie ist nicht ohne dramatische Akzente, hat Stimmungsmomente, die der Eindringlichkeit nicht entbehren und zeigt offenkundige Bühnenbegabung. Weit konservativer, aber deswegen nicht minder ehrlich Paul Gräner in „Hanneles Himmelfahrt". Schon der Mut, in der heutigen Zeit der Zerrissenheit und Konfusion, Ueberkommenes nicht zu negieren, muß Bewunderung erregen, um so eher, als Gräner noch jenen Sinn für die lange melodische Linie zeigt, der in seiner Oper so wohltuend berührt und Stellen von oft großer Schönheit hervorbringt, so besonders im gänzlichen Schluß, der sich in den Chören als sehr wirksam erweist. Gräners Oper wurde sehr warm aufgenommen, und Darsteller, Dirigent und Regisseur konnten mit dem Komponisten den Dank des Publikums entgegennehmen. In der Osterwoche übten Goethes „Faust" und Parsifal eine starke Zugkraft auf eine große Zahl Fremder aus, die alljährlich nach Weimar strömen, um hier die klassischen Stätten zu besuchen. So war das Musikleben im allgemeinen noch sehr rege, wenn auch nicht so, wie vor dem Kriege. Zum letzten Sinfoniekonzert der Staatskapelle hatte man den hier noch unvergessenen Peter Raabe eingeladen, dessen Erscheinen hellen Jubel erweckte und dessen Darbietungen in einem Brahms-Abend jene Begeisterung entfachte, die noch von der Zeit seiner Wirksamkeit bei uns in Erinnerung ist. In demselben Konzert spielte Max Strub das Violinkonzert mit eindringlichem Erfolg. Dieser Brahms-Abend war ein interessanter Gegensatz zu Hindemiths „Musik für Orchester" und Honeggers „Lokomotive", die im vorletzten Konzert sehr umstrittene Urteile entfesselten. *Gustav Lewin.*

BESPRECHUNGEN

Musikalien

Richard Wintzer: Vier Lieder für eine Singstimme mit Klavier. Op. 30. Verlag N. Simrock G. m. b. H., Berlin.

Die Lieder lassen in der Art der Behandlung des instrumentalen Teils ein prägnantes Illustrierungsvermögen erkennen (insbesondere in „Schlittenfahrt" mit seinen chromatischen Celestaklängen wird die Vorstellungsfähigkeit lebhaft angeregt — das Gefühl der weiten knisternden Schneefläche und des silbernen Schellentanzes). Differenzierte Harmonik und kühne Akkordbildungen, die vorübergehend zu tonlicher Diskrepanz zwischen Klavier und Sänger führen, weisen den Komponisten ins gemäßigte neuzeitliche Lager — gemäßigt deshalb, weil sich die tonalen Beziehungen immer leicht nachweisen lassen, und der Boden zum reinen Dreiklang immer wieder zurück gefunden wird. Im Gegensatz zu dem farbenreichen, unruhigen Klaviersatz ist die gesangliche Linie von bestrickender, bisweilen fast volkstümlicher Einfachheit, und dem Sänger werden willkommene Aufgaben zu reicher Stimmentfaltung geboten (nur in dem ersten, oben erwähnten Lied sind die Anforderungen bei dem durch die hohe Klavierlage etwas gelockerten Zusammenhang zwischen Klavier und Sänger etwas höher geschraubt). Die Vornehmheit und Gekonntheit der satztechnischen Struktur, wie die schöne Sanglichkeit der Lieder lassen es wünschenswert erscheinen, daß die leider so schwer an das moderne Lied heranzubringende Sängerwelt sich recht eingehend mit den vorliegenden Liedern beschäftigt.

*

Fritz Lubrich d. J.: Zwei Motetten, Op. 69, Nr. 1 und 2. 1. „Komm, heiliger Geist"; 2. „Ich habe dich einen kleinen Augenblick verlassen". Verlag N. Simrock G. m. b. H., Berlin.

Die beiden für gemischten Chor geschriebenen a cappella-Motetten fesseln durch starken Ausdrucksgehalt. Die homophon gestaltete Struktur enthält harmonische Bildungen von ansehnlicher Wirkung, gemäßigte dissonante Spannungen, vorübergehend aber auch Dreiklangsverbindungen archaisierender Art. Während die erste Motette fast durchweg vierstimmig verläuft und sich in einzelnen Zügen, wie beispielsweise in der mehrfachen Anwendung des Quartsextakkordes, noch keinerlei fortschrittliche Regungen zeigen, geht der Komponist in der letzteren — durch Ablösung einzelner Stimmen etwas wechselvoller gestalteten — Motette schon einen Schritt vorwärts. Nächst der etwas stärkeren Spannkraft des Klangbildes zeigt auch die melodische Linie — namentlich in der Unisono-Stelle am Schluß — lebenskräftigeren Auftrieb. Den Wert aber beider Schöpfungen bestimmt in erster Linie die persönliche Note und die Glut der den Textesworten sinnvoll folgenden Sprache.

*

Brahms: Klaviertrio (c moll) Op. 101 und Sonate (G dur) für Violine und Klavier Op. 78. Revisions-Ausgabe Ossip Schnirlin. Verlag N. Simrock G. m. b. H., Berlin.

Auch diese Schnirlinschen Ausgaben bieten durch die an dem Notenbild vorgenommenen technischen Verbesserungen gewichtige Vorteile. Die Streitfrage des Zeitmaßes wird durch die Metronombezeichnungen der Klärung näher geführt und die Einheitlichkeit des Zusammenspiels durch zweckmäßige Fingersätze und Bogenstriche gefördert (Fingersatz und Pedalangaben sind von Robert Kahn). Ferner wird den Spielern durch Stichnoten und durch die Angabe aller Solostellen der Instrumente (mit Ausnahme des Klaviers) die Uebersicht bedeutend erleichtert. Ebenso ist auch die enharmonische Vereinfachung schwieriger Stellen, sowie die rhythmisch übersichtlicher gestaltete Fassung einiger Takte zu den dankenswerten Neuerungen zu zählen, die natürlich das Original keineswegs antasten. Einige den Heften beigefügte Beispiele geben ein klares Bild von der Zweckmäßigkeit der Erleichte-

rungen, zu denen übrigens auch die Streichung des stellenweise in der Bratschenstimme verwendeten Violinschlüssels gehört.

*

Ernst Roters: Choral-Variationen und Fuge für Klavier. Op. 12. Verlag N. Simrock G. m. b. H., Berlin.

Durch die Anweisungen des Komponisten, für den Konzertvortrag eine von ihm angegebene Auswahl der Variationen vorzunehmen, ist die Scheidung in Teile für Vortrags- und solche für Studienzwecke klar gegeben. Es liegen hier formale Variationen vor, die in ziemlich strenger Anlehnung an das Thema durchgeführt sind und die Grundtonart c moll bzw. C dur festhalten. Die Gegensätzlichkeit im Charakter der einzelnen Teile (rhythmisch und harmonisch) ist wirkungsvoll betont und im Stil bekundet sich eine weise und maßvolle Verwendung überkommener Werte, ohne Aufgabe der Eigenpersönlichkeit. So nähert sich die Variation „sehr langsam" altem Stil, während Variationen wie die auf S. 16 wieder romantische Züge tragen, und mit Schumann und Brahms (Seite 10 unten) manch wesensverwandte Züge aufweisen. Die Schwierigkeiten der Ausführung sind in den für Studienzwecke gedachten Teilen bei der vielfachen Vollgriffigkeit der Figuren und der Bewegtheit des Zeitmaßes nicht gering.

*

Ernst Roters: Trio für Violine, Violoncell und Saxophon (oder Bratsche). Op. 26 c. Verlag N. Simrock G. m. b. H., Berlin.

Als ein völlig anderer wie im vorhergehenden Werk tritt uns der Komponist hier entgegen. Deutet schon die Klangkombination der Instrumente auf seine neuzeitliche Wandlung hin, so spricht auch aus der Struktur des Trios, aus seiner melodischen, rhythmischen und harmonischen Gestaltung der absolut neuzeitlich eingestellte Komponist. (Allerdings fehlen mir die Unterlagen, um beurteilen zu können, wann und in welchem Tempo sich dieser Entwicklungsprozeß vollzogen hat. Vielleicht auch war jenes Werk nur ein imparis inter pares?) Unbekümmert um den Zusammenklang läßt er jedes Instrument seinen eigenen, oft recht zackigen Weg gehen, und formt so ein Klangbild, das aus dem Prinzip der fast rücksichtslosen Linienführung zu verstehen ist, und deutlich auf Hindemiths Spuren weist — auch schon hinsichtlich der grotesken (Haupt-)Themen-Bildung. Dieses Thema erscheint zum Schluß (in etwas veränderter Gestalt) wieder, und der hier sich zeigende Wille zur Geschlossenheit bildet neben anderen Kennzeichen der formalen Gestrafftheit (motivische Durcharbeitung, ostinate Figuren, überhaupt durchsichtige polyphone Struktur — trotz des spröden Klanges) ein gewichtiges Merkmal des satztechnischen Gehalts. Dem scharf punktierten Rhythmus des ersten Satzes gegenüber hätte man nun eigentlich weitgeschwungene melodische Linien im ferneren Verlauf erwartet — statt dessen jedoch nur pastorale Ansätze im langsamen Satz. Ueber das instrumentale klangliche Resultat kann bei der neuartigen Kombinierung allein „das innere Ohr" nicht entscheiden (nur der freigestellte Bratschen-Ersatz kann zu einem Urteil fein differenzierter, sensibler Klangwirkungen führen). Jedenfalls ein absolut gekonntes Werk, mit ausgeprägter Pointierung des Rhythmischen. *E. R.*

*

Volkstänze der Welt. Oxford University Press, London.

Unter diesem Titel liegen bis jetzt 21 Hefte von durchschnittlich 4 Seiten Stärke vor mit für Klavier gesetzten Volkstänzen folgender Länder: Schottland (Marjovie Kennedy-Fraser), Polen (Karol Szymanowski), Rumänien (Philipp Lazar), Griechenland (G. Poniridy), Frankreich (Vincent d'Indy), Holland (Willem Pijper), Spanien (Joaquin Turina), England (Herbert Howells). Die auf diese Weise geschaffene Uebersicht ist zweifellos interessant und gewährt reiche Anregung. So vielgestaltig die getroffene Auswahl ist, so vielgestaltig ist aber auch die Art und Weise, wie die jeweiligen Bearbeiter an ihre Aufgabe herangetreten sind. Wir finden Tänze, deren originale Weisen in möglichst naturalistischer, einfacher Weise aufs Klavier übertragen sind, und solche, die als selbständige Kunstwerke zu gelten haben, und dazwischen mannigfache Uebergänge. Die erstgenannte Art wird hauptsächlich durch Schottland, Frankreich und Holland vertreten, und man kann sagen, daß diese möglichst schlichte Art der Klavierübertragung dem Titel der ganzen Sammlung wohl am meisten gerecht wird und zweifellos stilistisch unbedenklicher ist als beispielsweise die reicheren Einkleidungen und Verarbeitungen der irischen und englischen Tanzweisen. Eine geglückte Mischung von originell Volkstümlichem und künstlerisch freier Bearbeitung stellen die Tänze Spaniens, Rumäniens und Griechenlands dar. Fast nur mehr reine Kunstmusik bietet Szymanowski mit seinen polnischen Tänzen, die etwa auf der Linie Chopin stehen und sich als feinsinnige Kunstwerke erweisen.

*

Eulenburgs Kleine Partiturausgabe (Ernst Eulenburg, Leipzig-Wien). *Vivaldi:* Konzert für 4 Violinen h moll; Concerto grosso d moll. — *Bach:* Suite Nr. 1, C dur; Kantate Nr. 6 (Bleib bei uns), Nr. 11 (Lobet Gott in seinen Reichen), Nr. 12 (Weinen, Klagen), Nr. 80 (Ein feste Burg), Nr. 161 (Komm du süße Todesstunde). — *Haydn:* Sinfonie Nr. 73 (Nr. 26) D dur (La chasse); Nr. 31 D dur (Mit dem Hornsignal). — *Mozart:* Violinkonzert G dur (K.-V. Nr. 216); Violinkonzert D dur (K.-V. Nr. 218); Quintett Es dur (K.-V. Nr. 407); Serenade Nr. 6 (Serenata notturna) D dur; Serenade Nr. 8 für vier Orchester D dur. — *Schubert:* Sinfonie Nr. 1 D dur, Nr. 2 B dur, Nr. 3 D dur, Nr. 4 c moll, Nr. 5 B dur, Nr. 6 C dur. — *Bruckner:* Der 150. Psalm. — *Tschaikowsky:* Serenade für Streichorchester C dur Op. 48. — *Strauß:* Symphonia domestica. — *Graener:* Gotische Suite für Orchester.

Etwas Neues zum Ruhm und Lob dieser wohlbekannten gelben Taschenpartituren zu sagen, ist kaum mehr möglich, und Längstgesagtes wiederholen, hieße hier wirklich und wahrhaftig Eulen nach Athen tragen, denn diese Ausgaben sind längst zum festen, unentbehrlichen und gar nicht mehr wegzudenkenden Besitz unseres Musiklebens geworden. So sei hier nur das Selbstverständliche gesagt, daß auch die vorliegenden Werke in der alten bekannten Vortrefflichkeit herausgegeben und meist mit einem kurzen, trefflichen Vorwort versehen sind. Dies geschah bei den beiden Vivaldi-Konzerten (das d moll-Konzert liegt hier erstmalig in originaler Gestalt vor, nachdem es in der Orgelübertragung Joh. Seb. Bachs, aber mit dem gefälschten Namen Wilh. Fried. Bachs versehen, zu weitgehender Verbreitung gelangt war) durch Alfr. Einstein, bei der C dur-Suite von Bach durch Wilh. Altmann, bei den Bachschen Kantaten durch Emil Schering, bei den Violinkonzerten und Serenaden von Mozart durch Rud. Gerber, bei den Sinfonien von Schubert durch Herm. Grabner, bei dem Psalm von Bruckner durch Ad. Aber, bei der Serenade von Tschaikowsky durch Max Unger, endlich bei der „Domestica" von Strauß durch Rich. Specht. *A. N.*

Bücher

Friedrich Leipoldt: Gesamtschule des Kunstgesangs. Op. 9. Band 5/6. Verlag Dörffling & Franke in Leipzig. 1927.

Der Verfasser geht seinen Weg zielbewußt und sicher weiter, in vielem sich auf die Reineckesche Lehre stützend, in anderem moderne Anregungen (z. B. von R. Schwartz u. a.) mit verarbeitend. Das vorliegende Heft (für hohe Stimme), das wieder außerordentlich reiches Material bringt (auch einige bekannte Arien von Mozart, Nicolai, Boieldieu und Lortzing) behandelt besonders den Schwellton (aus dem Kopfton), die Deklamation, die Entwicklung des Gesangstones aus dem Sprechton und die Geläufigkeit. Die Mitaufnahme der Eitzschen Tonwortlehre halte ich für verfehlt, ich glaube nicht, daß diese mathematisch konstruierte anstatt phonetisch aufgebaute, viel zu komplizierte und „geistreiche" Methode eine große Zukunft hat. Die Beobachtungen, die ich in Bayern — wo sie an vielen Schulen eingeführt ist — machen konnte, haben mich skeptisch gemacht. *C. Br.*

*

Viktor Junk, Prof. Dr.: Die Bedeutung der Schlußkadenz im Musikdrama. L. Doblinger, Wien.

Junk geht von der Ansicht aus, daß sich in der Schlußkadenz eines jeden Musikdramas „das wahrste Gesicht des Genius" zeige und sich darin „seine Anschauung von der Idee des Kunstwerkes wie in einem Brennspiegel zusammenfasse"; dabei legt er das Wagnersche Kunstwerk zugrunde, um von diesem Richtpunkte aus Beurteilung wie Bewertung auch der übrigen vorzunehmen, ein Weg, der u. E. zu einer falschen Verabsolutierung des Maßstabes führt. So gelangt er bei R. Strauß zum Ergebnis, daß er die Gesetzlosigkeit zum Gesetz erhoben, weil ein planloses Wählen nur um des Sensationellen wegen ihn dabei geleitet habe, während Pfitzners Schlußkadenzen „die absolute Natürlichkeit" seiner musik-

dramatischen Kunstanschauung bezeugten. — Uebrigens erscheint uns die Wahl von nur drei Komponisten doch nicht hinreichend, um eine solche zumal auch wertmessende Bedeutung der Schlußkadenz im Sinne Junks stichhaltig zu fundieren. Bei und für Wagner mag sie zu Recht bestehen, daher auch das über ihn Gesagte am beachtenswertesten ist, sowohl hinsichtlich der Außenschlüsse (Werk-Ende: durchweg plagaler Schluß) als auch der Innenschlüsse (Aktschlüsse: durchweg authentisch).

*

Oskar v. Riesemann: Monographien zur russischen Musik. II. Bd.: Mod. P. Mussorgski. Drei Masken Verlag, München. 526 S.

Auch der 2. Band der von Riesemann herausgegebenen russischen Monographien bezeugt die von früher her bereits bekannten Vorzüge. Riesemann ist ein hervorragender Kenner russischer Kunst und Kultur, russischer Verhältnisse und Entwicklungen; er ist ein eindringlicher Gestalter kritisch geschärften Blickes und klar bestimmten Urteils, doch auch wieder von warm beseelter Rede. Das ist in einem so verschlungenen Falle, wie bei Mussorgski, besonders willkommen. Erscheint doch heute noch dieser Künstler in einem höchst zwiespältigen Licht, einmal in den schwärzesten Farben aller Delirienstadien verkommener Genialität und steriler Versumpfung, das andere Mal gepriesen als eine ideale Persönlichkeit einzigartiger Größe und einzigartiger Tragik. In der Tat ruht ein großer Teil der üblen, entstellenden Nachreden auf Verständnislosigkeit und Wissensmangel, aber deswegen verfällt Riesemann nun nicht ins entgegengesetzte Extrem der Uebertreibung; Schwächen und Schattenseiten kennzeichnet er als das, was sie sind, sucht aber zugleich ihre tiefere Begründung aufzudeuten, wie er sich überhaupt auf psychologische Herausarbeitung versteht. So erreicht er ein fesselnd aufgeschlossenes Bild des Menschen und Künstlers. — Manches erscheint etwas weitläufig gehalten und gelegentlich ließen sich kleinere Beanstandungen erheben (u. a. gänzlicher Index-Mangel). Mag die Zukunft immer noch wieder einige Aufhellung in das Mussorgski-Problem bringen, Riesemanns Arbeit wird eine unentbehrliche Grundlage sein.

Lossen-F.

KUNST UND KÜNSTLER

— Richard *Strauß'* neue Oper „Die ägyptische Helena" wird in der kommenden Spielzeit in Dresden zur Uraufführung gelangen.

— Im Stadttheater Essen werden die Bühnentanzspiele „Das seltsame Turnier" von *Roland-Manuel* zur deutschen Uraufführung kommen.

— In Bremen wird das Tanzdrama „Nabija" von Fritz *Fleck* zur Aufführung kommen.

— Franz *Schreker* hat ein neues Werk für Singstimme und großes Orchester vollendet. Sein Titel lautet: „Vom ewigen Leben" (nach Gedichten von Walt Whitman).

— Felix *Petyreks* „Arme Mutter" wurde vom Stadttheater Bremen erworben.

— Benno *Bardi*, der erfolgreiche Bearbeiter der Oper „Fatme" von *Flotow*, hat die Bearbeitung einer neuen Oper „Bimala" vollendet, die von der Intendanz der Städt. Bühnen in Magdeburg zur Uraufführung erworben wurde. Die musikalische Leitung übernahm Generalmusikdirektor Beck.

— Am 7., 8. und 9. August findet im Rahmen der internationalen Musikausstellung *Frankfurt* a. M. ein *Schwedisches Musikfest* statt, als dessen Festdirigent Ernst *Wendel* berufen worden ist.

— Hugo *Herrmanns* Sinfonie Op. 32 in C dur für großes Orchester gelangt in Stuttgart im Rahmen der Sinfoniekonzerte des Landestheaterorchesters unter Generalmusikdirektor Carl Leonhardt zur Uraufführung. Der Verein Darmstädter Solistinnen macht seine Madonnenbilder Op. 35a für drei Frauenstimmen und Bratsche im Herbst zum erstenmal. In Frankfurt spielt Hugo Herrmann bei der Internationalen Ausstellung „Musik im Leben der Völker" auf der Walckerschen Konzertorgel u. a. sein Zweites Konzert für Orgel allein Op. 37 als Uraufführung. Im Verlag von Breitkopf & Härtel erscheint demnächst eine Reihe von Werken Hugo Herrmanns.

— Dr. Stefan *Temesvary*, der schon während des Wintersemesters die Orchester- und Chorkonzerte in Gießen leitete, ist zum Musikdirektor an der hessischen Landesuniversität in Gießen ernannt worden. Er wird seine bisherige Tätigkeit als Leiter der Offenbacher Konzertgesellschaft und des dortigen Sängervereins neben seinem neuen Wirkungskreis in Gießen beibehalten.

— Otto *Siegl* (Paderborn) ist zum Dirigenten des Essener Volkschores ernannt worden.

— Mit der Uraufführung der Solo-Partita G dur Op. 1 von Marg. *v. Mikusch* erspielte Palma *Erdmann-v. Paszthory* sich und der Komponistin einen vollen Erfolg.

— Heinrich K. *Strohm*, Direktor des Stadttheaters in Würzburg, wurde zum Intendanten des Stadttheaters in Aachen ernannt.

— Elfriede *Schwarz* (Neisse) wurde das Zeugnis als staatl. anerkannte Musiklehrerin (Hauptfach: Klavier) erteilt.

— Der holländische Cellist Max *Orobio de Castro* wurde mit dem Ritterkreuz des portugiesischen Roten Kreuzes ausgezeichnet.

UNTERRICHTSWESEN

— Die Ernennung des neuen städt. Musikdirektors in Münster i. W., Dr. Richard von *Alpenburg*, wird eine Neugestaltung der bisherigen Westfälischen Schule für Bewegung, Sprache und Musik nach sich ziehen. Zum stellvertretenden Direktor ist Dr. Richard *Greß* aus Stuttgart berufen worden. In den Mittelpunkt des Studienplans tritt die Musik; doch werden Sprache und Rhythmus in den Rahmen der Unterrichtsfächer mit einbezogen. Vor allen Dingen arbeitet die neue Leitung mit allem Nachdruck daran, den längst gehegten Münsterschen Plan eines Seminars für Kirchenmusik zur baldigen Ausführung zu bringen.

— Die Opernschule der Württ. Hochschule für Musik in *Stuttgart* brachte am 13. Juli im Kleinen Haus der Württ. Landestheater Henry *Purcells* „Dido und Aeneas" im Verein mit dem Orchester und dem Chor der Hochschule zur szenischen Uraufführung in Deutschland und zwar in der Bearbeitung von Prof. Edward J. *Dent* (Cambridge), der der Aufführung beiwohnte. Die musikalische Leitung hatte Prof. Wilhelm *Kempff*, der Direktor der Hochschule, die Regie führte Oberspielleiter Dr. Otto *Erhardt*, der mit dieser Aufführung seine äußerst verdienstvolle Tätigkeit an der Württ. Hochschule für Musik beschloß.

— Am Konservatorium in Basel findet im kommenden Winter ein Spezialkurs für Dirigenten statt, der unter der Leitung von Felix *Weingartner* stehen wird.

GEDENKTAGE

— Am 5. Juli feierte Prof. Hermann Frhr. *von der Pfordten*, Professor für Musikwissenschaft an der Universität München, seinen 70. Geburtstag.

— Am 1. August wird der Musikschriftsteller Dr. Werner *Wolffheim* 50 Jahre alt.

— Am 2. August ist der 25. Todestag des österreichischen Komponisten Rudolf *Bibl*.

— Am 3. August 1927 ist der 25. Todestag von August *Klughardt*. In Köthen 1847 geboren, ergriff er nach musikalischem Studium in Dresden die Laufbahn eines Theaterkapellmeisters, die ihn über Posen, Lübeck, nach Weimar, später nach Neustrelitz und Dessau führte. Klughardt schrieb eine Reihe Musikwerke, darunter fünf Sinfonien, Kammermusik, Konzerte, drei Oratorien, Lieder, sowie die Opern „Mirjam", „Iwein", „Gudrun", „Die Hochzeit des Mönchs". Die Universität Erlangen machte ihn 1900 zum Dr. phil. h. c.; zwei Jahre darauf starb er in Dessau.

— Am 3. August wird der Musikschriftsteller Albert *Leitzmann* 60 Jahre alt.

— Am 5. August ist der 25. Todestag des mährischen Musikschriftstellers Karl Debrois van *Bruyck*.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Die Stadtverwaltung in *Stuttgart* hat den Gesangvereinen der Stadt eine Summe von 5000 Mk. zur Verfügung gestellt.

— Für die zur Errichtung eines Händel-Festspielhauses in Bergedorf notwendige Summe von 800 000 Mk. bittet Prof. Dr. F. Pfohl um Beiträge an das Postscheckamt Hamburg Nr. 143 65 oder an sämtliche Filialen der Deutschen Bank.

— Der Verwaltungsausschuß des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E. V.) wurde durch einen Vorstand

ersetzt, der folgendermaßen zusammengesetzt ist. Vorsitzender: Dr. Wilhelm *Furtwängler;* geschäftsführender Vorsitzender: Dr. Rudolf *Cahn-Speyer;* Beisitzer: Generalmusikdirektor Prof. Hermann *Abendroth,* Prof. Dr. Siegmund v. *Hausegger* und Generalmusikdirektor Prof. Dr. Peter *Raabe.*

— Der preußische Kultusminister hat der Leitung der *Kölner Konzertgesellschaft* anläßlich der Feier ihres hundertjährigen Bestehens und in besonderer Anerkennung ihrer hervorragenden künstlerischen Leistungen die goldene Zelter-Plakette verliehen.

— Der *Allgemeine Deutsche Musikverein* gibt bekannt, daß Werke, welche zur Aufführung beim nächsten Tonkünstlerfest in Betracht kommen sollen, unverzüglich, spätestens jedoch bis 1. September 1927 einzureichen sind unter folgender Adresse: An den Schriftführer des A. D. M.V. Herrn Hermann Bischoff, München, Haydnstr. 6/1. Den Sendungen ist das Porto für die Rücksendung beizulegen. Es können Werke jeder Gattung eingereicht werden, also Orchesterwerke, Opern, Chorwerke, Werke der Kammermusik und für Orgel. Werken noch unbekannter Komponisten ist ein kurzer Lebenslauf und Darstellung des Bildungsganges beizufügen. Bei jedem Werke ist die ungefähre Aufführungsdauer mitzuteilen. Grobe Unrichtigkeit in der Angabe kann zur Ausschließung auch bereits angenommener Werke vom Programm Anlaß geben. Schwer leserliche Manuskripte werden dem Musikausschuß nicht vorgelegt. Für Partituren, die aus losen Blättern bestehen, übernimmt der Verein keine Haftung. Zur Einreichung ist jeder, nicht nur der Komponist selbst, berechtigt. Der Vorstand nimmt Anregungen sowie Hinweise auf wertvolle Werke gerne entgegen.

* * *

Zu unserer Musikbeilage. Ueber die näheren Umstände des Kanons von C. M. v. *Weber* macht Dr. C. *Schneider* in dem Artikel „Ein wiederaufgefundener Kanon C. M. v. Webers" in diesem Heft weitere Angaben. — Die beiden wohlklingenden kleinen Klavierstücke „Hirtenweise" und „Die Mühle" von Emil *Söchting* werden um ihrer leichten Spielbarkeit willen besonders auch jüngeren Spielern willkommen sein.

Eingesandt. Es ist bereits erwiesen — wie aus den Ausführungen E. Böhms über den Kuckucksruf und seine musikalische Verwertung in Heft 18 der N. M.-Z. zur Genüge hervorgeht —, daß der Kuckucksruf in der überwiegenden Mehrheit die *große* Terz umfaßt. Vielleicht ist es möglich, daß die kleine Terz, die manchmal zu hören ist, von jungen, unausgewachsenen Kuckucken herrührt. Jedenfalls habe ich im Karstgebiet, in Oberkrain und Steiermark nahezu ausschließlich große Terzen gehört. Auch habe ich beobachtet, daß derselbe Kuckuck manchmal abwechselnd große und kleine Terzen sang. — Ich möchte noch einen Irrtum des Verfassers jenes Aufsatzes richtigstellen. Die Kuckucksrufe der Klarinette am Ende des zweiten Satzes von Beethovens Pastoralsinfonie umfassen *nicht* die kleine Terz, sondern die *große* (d—b), d. h. e—c in der B-Klarinette) und Beethoven, der gerade an dieser Stelle an keinerlei Melodik oder Thematik gebunden war, hat gewiß genau gewußt, warum er gerade die große Terz und zwar nicht weniger als achtmal und nicht ein einziges Mal die kleine Terz verwendet hat. *F. X. Pauer.*

Bezugsbedingungen

Vierteljährlich 6 Hefte mit Musik- u. Kunstbeilagen RM. 4.—. Einzelheft RM. —.80. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und die Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag einschl. Versandgebühr im Inland RM. 4.50, nach dem Ausland RM. 5.—. Postscheck-Rechnung Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart Nr. 2417.

*

Anzeigen-Preise

Die viergespaltene Nonpareille-Zeile RM. —.50. 1/1 Seite RM. 170.—, 1/2 Seite RM. 90.—, 1/4 Seite RM. 47.50, 1/8 Seite RM. 25.—, 1/16 Seite RM. 14.—. Bei Wiederholungen Rabatt. Anzeigen-Annahme durch den Verlag

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

48. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1927 Heft 22

Die Sinfonien Webers / Von Dr. Roland Tenschert (Salzburg)

Bei Feiern anläßlich des hundertsten Todestages Webers wurde auch da und dort eine der beiden Sinfonien dieses Meisters zu Gehör gebracht, die sonst unberührt in den Archiven schlummern. Daß diese geringe Berücksichtigung der Werke des Sinfonikers Weber nicht ganz ungerechtfertigt genannt werden kann, zeigten auch die letzten Wiederbelebungsversuche, da man doch in erster Linie nur als Historiker beim Anhören dieser Kompositionen auf seine Rechnung kommt, im übrigen aber nach einer solchen zwar recht interessanten, dagegen nicht vollends befriedigenden Exkursion gerne wieder zu dem Dramatiker Weber zurückkehrt. Nichtsdestoweniger sind diese Werke für die Beurteilung Webers sowohl als auch für die Erkenntnis der Entwicklung von Sinfonie und Ouvertüre aufschlußgebend genug, daß sie eine eingehendere Untersuchung rechtfertigen.

Die zwei Sinfonien Webers — beide in C dur — sind in unmittelbarer Aufeinanderfolge (die erste am 2. Jänner 1807 vollendet, die zweite in der Zeit vom 22.—28. Jänner des gleichen Jahres niedergeschrieben) von dem kaum Zwanzigjährigen komponiert und stellen insofern, als sie für die Kapelle des Prinzen von Württemberg auf Schloß Karlsruhe in Schlesien geschrieben sind und der Zusammensetzung dieser in Wahl der Besetzung und Berücksichtigung der technischen Qualitäten einzelner Orchestermusiker Rechnung tragen, Gelegenheitsarbeiten dar. Weber, der durch den Prinzen aus prekären finanziellen Verhältnissen gerettet wurde, stattete damit gewissermaßen für sich und übrigens auch für seinen in Not geratenen Vater eine Dankesschuld ab. Als der gereiftere Meister diese Partituren wieder zur Hand nahm, erklärte er sich nicht mehr einverstanden damit, fand vieles toll und ungereimt darin und versicherte, er würde es nunmehr anders machen. Trotzdem — oder vielleicht ebendeshalb — hat er niemehr eine Sinfonie geschrieben. Im folgenden soll nun auf diese beiden Jugendwerke genauer eingegangen werden.

Formal zeigt sich in der Anlage der Sätze das normale Schema der zyklischen Werke jener Zeit angewandt, an der Spitze der Allegro-Sonatensatz, an zweiter Stelle ein langsamer Satz, dann folgt in der I. Sinfonie ein Scherzo-Presto, während in der II. an dieser Stelle ein Menuetto steht, das aber trotz dieses Titels sich weit von dem früheren Tanztyp entfernt. Den Abschluß bildet in beiden Fällen ein ziemlich weit ausgesponnener, aber durchaus leichter Satz (Allegro), der an Gewicht in keinem Verhältnis zum ersten steht und ganz im Sinne eines „fröhlichen Beschlusses" Haydnscher Finale verfaßt ist. Auffallen muß hier nur, daß dieser letzte Satz bei der II. Sinfonie Scherzo-Presto genannt wird, welcher Ueberschrift er allerdings auch in gewissem Sinne gerecht wird. Die ersten Sätze zeigen Sonatenform ohne weitgehende Komplikation. In der I. Sinfonie ist ein Introduktionsteil von der eigentlichen Exposition abgetrennt und wird später auch nicht mit in die Wiederholung einbezogen, nimmt aber bereits motivisches Material des ersten Themas voraus. In der II. Sinfonie wird ein kurzer, pathetischer Eröffnungsabschnitt dem ersten Thema angegliedert, wie wir es häufig bei den Themen der Klassiker angewandt finden. Das Hauptthema der I. Sinfonie läßt viel an Einheitlichkeit und organisch zwingender Gestaltungskraft vermissen. Es reiht ziemlich heterogene Elemente aneinander, ohne sie organisch zu verknüpfen. Anders das der II. Sinfonie. Dies zeigt bereits formale Abrundung, ohne aber durch Originalität der Gedanken aufzufallen. Die Ueberleitungen gehen etwas unbeholfen und ohne Zielstrebigkeit auf die neue Tonart los. Sie sind vom zweiten Thema durch eine starke Zäsur getrennt (bei der I. Sinfonie zwei Takte vorbereitende Begleitung, bei der II. Generalpause mit Korona). Dem Charakter nach sind die Seitenthemen gegen die Hauptthemen stark kontrastierend gestaltet. Die Formung ist ausgesprochen liedmäßig, solistische Bläser sind im wesentlichen die Träger der Melodie. Der Epilog greift bei der I. Sinfonie auf Introduktions- und Hauptthemenmaterial zurück, das er von alternierenden Instrumenten zerpflücken läßt und schließlich einer Abschlußkadenz aufpfropft; bei der II. Sinfonie begnügt sich der Schlußteil der Exposition mit unbedeutenden Passagen und Akkordzerlegungen und sichert so dem ersten Hauptteil einen zwar rauschenden, aber nicht irgendwie individuell profilierten Abschluß. Die Durchführungen bilden in beiden Sinfonien den Teil, der den Sin-

foniker in Weber am meisten vermissen läßt. Dies ist nur zu begreiflich, denn gerade in der Durchführung liegt das eigenste Feld sinfonischer Arbeit. Hier hat die Kontrapunktik ihren willkommensten Tummelplatz und, ohne der Bedeutung Webers irgendwie Abbruch zu tun, muß man eben die kontrapunktische Gewandtheit als seine schwächste Seite bezeichnen. Die Art, wie die Klassiker thematisches und oft auch nur ganz nebensächliches, motivisches Material aus der Exposition aufgreifen und in der mannigfaltigsten Weise bedeutsam umgestalten, indem sie Teile von da und dort zu neuen Gebilden umgießen, diese als Modelle zu Sequenzen verwerten, dann wiederum zerstücken und die Bestandteile in immer neue Beziehungen zueinander bringen, ohne daß die einheitliche Entwicklung irgendwie gehemmt oder das Interesse in Frage gestellt wird, finden wir wohl in den Durchführungen der Weberschen Sinfonien angestrebt, aber das Ebenmaß wird nicht erreicht. Die Verarbeitung wirkt lahm, gezwungen, der belebende Fluß fehlt. Bei der I. Sinfonie ist der Durchführungsteil von der Reprise nicht strenge zu sondern. Es verhält sich hier so, daß am Schluß der Durchführung das erste Thema sehr ausgiebig verarbeitet wird, was den Komponisten veranlaßt, die Reprise des Hauptthemas zu unterdrücken, um nicht durch zu häufige Verwendung des gleichen Materials zu ermüden. Auch das Seitenthema findet in der Durchführung, und zwar in der ersten Hälfte, reichliche Erwähnung, doch besteht seine Veränderung gegenüber der Exposition mehr in der neuen Instrumentierung als in der „Durchführung" im engeren Sinne, d. h. in der Verarbeitung des motivischen Materials. Bei der II. Sinfonie können wir die erste Hälfte der Durchführung geradezu noch als eine variierte Exposition ansprechen. Teile der Exposition werden fast wörtlich in andere Tonarten transponiert. Dann folgt der Modulationsteil, der ein aus dem Rhythmus der Introduktion gewonnenes Motiv in ermüdender Weise nicht weniger als zehnmal durch verschiedene Harmonien hetzt, um beim verminderten Septimenakkord h d f as zu landen, der den Eintritt der Reprise ermöglicht. Die Reprisen bringen — abgesehen von dem bereits erwähnten ersten Thema der I. Sinfonie — die entsprechenden Expositionsteile fast wörtlich wieder. Die Ueberleitung bei der II. Sinfonie erscheint entsprechend verkürzt, damit die Modulation nach der Dominanttonart unterbleibt. Der Reprisenepilog wird im Sinne einer Koda etwas erweitert.

Nun zu den zweiten Sätzen! Schon das Andante der II. Sinfonie sagt wesentlich mehr zu. Man merkt, daß sich der Komponist in einer solchen Form heimischer fühlt, daß er uns hier mehr zu sagen hat. Es herrscht hier mehr Empfindung vor, weniger Geste. Formal bietet das Andante zweiteilige Anlage. Doch hat der Komponist empfunden, daß hier die beiden Hauptteile auseinanderzufallen drohen, und hat daher eine Umrahmung geschaffen. Er bringt zu Beginn einen einleitenden Achttakter, den er am Schluß wörtlich wiederholt und durch eine abschließende Kadenz bekräftigt. Es folgt hier ein Diagramm zur Verdeutlichung der formalen Anlage.

	Einleitung a	c moll
I. Hauptteil	1. A	c moll
	2. B	As dur
	3. A (verkürzt)	c moll
II. Hauptteil (modulatorisch)	1. C	C dur—g moll
	s (Anhang)	g moll
	2. D	Es dur—Ces dur—c moll
	Koda a + s	c moll.

Der zweite Hauptteil wirkt infolge seiner reichen Modulation und seiner Beziehungslosigkeit zum ersten etwas bunt und unruhig. Ein so starker Kontrast wäre nur dann gerechtfertigt, wenn durch Wiederholung des ersten Teiles, also durch Erweiterung zur dreiteiligen Form (I. II. I), ein genügender Ausgleich geschaffen wäre. Das Adagio der II. Sinfonie, das von Weber später in etwas gekürzter Form und revidierter Instrumentation im Festspiel 1822 verwendet wurde, zeigt dreiteilige Form. Der Mittelteil steht den übrigen gegenüber an Ausdehnung weit zurück und scheint mehr die Funktion eines kleinen Intermezzos als eines ebenbürtigen Kontrastteils zu besitzen. Der dritte Teil ist variierte, erweiterte und mit Anhang versehene Wiederholung des ersten Teils. Da nun die Teile 1 und 3 in sich wiederum variierte Wiederholungen eines achttaktigen Satzes begreifen, macht sich eine gewisse Breite geltend, die der Komponist durch Anwendung von abwechslungsreicher Harmonik und satzrhythmischen Komplikationen wieder interessanter zu gestalten bestrebt ist. Das viermalige Auftreten des Teiles A — man vergleiche das folgende Diagramm — schwächt er in seiner Wirkung als Wiederholung dadurch ab, daß er beim dritten Male die Tonart Des dur statt F dur wählt.

I	A	F dur
	A (variiert)	F dur
II (wesentlich kürzer als I)	B	C dur—F dur
	C	Modulation nach Des dur
III	A_1	Des dur
	A_1 (variiert)	F dur.

Die dritten Sätze bieten formal nichts Neues. In der II. Sinfonie zeigt sich sogar noch primitivere Anlage als in der I. Denn während in letzterer Menuett und Trio Dreiteiligkeit besitzen, besteht bei dieser durchwegs Zweiteilung, wobei die Teile noch auf das Minimum der Ausdehnung, auf 8 Takte beschränkt sind.

Das Finale der I. Sinfonie zeigt Sonatenformung, so sehr auch das Hauptthema einer rondomäßigen Verarbeitung entgegenzukommen scheint. Während sich das Seitenthema zum Hauptthema ausgesprochen kontrastierend verhält, greift der Epilog wieder auf den Hauptgedanken zurück und täuscht so eine rondomäßige Anlage vor. Die Durchführung verarbeitet das Material aller drei Teile der Exposition. Merkwürdigerweise ist auch das Finale der II. Sinfonie wie der dritte Satz formal einfacher gestaltet als das seiner Vorgängerin. Es repräsentiert eine etwas ausgebaute, erweiterte dreiteilige Form. Der erste Teil bringt zwei verschiedene Themen, deren zweites im weiteren Verlaufe nie mehr auftritt, also eine hypertrophische Bildung darstellt. Der Mittelteil, nach Art eines Trios gebaut, steht in der Paralleltonart, der dritte Teil wiederholt den ersten in stark verkürzter Form und bringt eine kurze Koda.

Die *Harmonik* zeigt eine reiche Anwendung des verminderten Septimenakkords. Doch was später — etwa in der „Wolfschlucht" — einem echt dichterischen Erfühlen entsprungen erscheint, ist hier vielfach noch Resultat einer Freude am Experimentieren mit diesem seltsamen Gesellen, der chamäleonartig seine Farbe wechselt, überall und nirgends zu Hause ist. Weber kann sich nicht genug tun, verschiedene harmonische Möglichkeiten mit diesem verminderten Septimenakkord zu erproben und so ist es erklärlich, daß auch manche Gewaltsamkeiten dabei herauskommen oder daß das gesunde Maß der Anwendung dieses Akkords überschritten wird. Weiters fällt die verhältnismäßig häufige Ueberführung dieses Klanges sowie des übermäßigen Quintsextakkords in den Quartsextakkord auf. Dieser Akkordfolge geht wiederholt auch eine überraschende enharmonische Verwechslung eines natürlichen Septimenakkords in den übermäßigen Quintsextakkord voran.

a) I. Sinfonie, II. Satz, Takte 77 usw.



b) II. Sinfonie, I. Satz, Takte 57 usw.



c) II. Sinfonie, II. Satz, Takte 39 usw.



d) II. Sinfonie, II. Satz, Takte 46 usw.



Bei manchen Modulationsstellen, wie etwa in den Durchführungspartien des ersten Satzes der I. Sinfonie, fällt eine gewisse Gewaltsamkeit oder aber Inkonsequenz in der Fortführung auf. Doch finden sich auch bereits Stellen, die die Meisterhand verraten. Es sei hier nur auf die Modulation von F dur nach Des dur (II. Sinfonie, II. Satz) und auf die kühne Wendung von c moll nach As dur (I. Sinfonie, II. Satz) hingewiesen. Im ersten Falle folgt auf einen Abschluß in F dur folgende Stelle:



Im zweiten Falle erweckt die rätselhafte Terz fis a, die für einen Augenblick den harmonischen Entwicklungsgang vollkommen verschleiert, sich nachher aber als bloßer chromatischer Durchgang von f—as nach g—b erweist, eine seltsame Spannung.



Erwähnenswert wäre außerdem noch, daß sich in diesen Werken schon wiederholt die für die Romantik, speziell für Franz Schubert, so charakteristische Folge von Klängen im Mediantenverhältnis vorfindet, wie etwa der Anfang des Hauptthemas in der I. Sinfonie, IV. Satz, zeigt.



Was Satzbau und Satzrhythmik anbelangt, muß gesagt werden, daß die *solistische* Entfaltung des öfteren zur Sprengung des rhythmischen Normalschemas führt, indem solistische Melodiekadenzen und dergleichen oft „ausgeschrieben" werden. Was früher dem Solisten (bei Vokalwerken dem Sänger), seinem individuellen Geschmacke und seiner Spezialtechnik überlassen blieb, später in kleineren Notentypen außerhalb der Taktgeltung über einer Fermate notiert wurde, wird hier nach rhythmischem Wert eindeutig in das Taktschema eingefügt, wodurch bewirkt wird, daß die originären Stützen des Satzbaus schwerer erkennbar sind. Daneben kommen auch andere völlig geläufige Modifikationen des normalen Satzbaus vor, Erweiterungen durch Einschübe, Dehnungen von Satzteilen usw., Satzverschränkungen werden vorgenommen, ohne daß die Schlußnote in ihrem rhythmischen Wert voll zur Geltung kommt. Häufig treten Generalpausen auf, die sozusagen nur als Atempausen zu werten sind, denen aber keine rhythmische Geltung im Aufbau zukommt. Eine Merkwürdigkeit stellt es beispielsweise dar, daß beide Teile des Trios, II. Sinfonie, I. Satz, mit einer Taktpause schließen, der IV. Satz des gleichen Werkes mit einer solchen *anhebt* und *schließt*. Hier handelt es sich natürlich mehr um eine Laune des Komponisten, oder besser des Dirigenten Weber als um eine für das Kunstwerk irgendwie charakteristische Nuance. Es sind dies Stellen, wo der Dirigent dem Komponisten die Feder aus der Hand nimmt, was auch bei Gustav Mahler manchmal vorkam. Im I. Satze der I. Sinfonie entsteht in der Reprise gegenüber der Exposition eine rhythmische Verschiebung, die eine harmonische Störung zur Folge hat, da Leicht und Schwer verwechselt werden. Der Komponist, der hier gewissermaßen den Anschluß verfehlte, sieht sich gezwungen, die Harmonik infolge der Umstellung zu vereinfachen (I. Sinfonie, I. Satz, Takte 138 usw. gegenüber Takte 80 usw.).

Die *Instrumentation* endlich bietet in diesen Werken Webers ein bedeutsames Moment zur *Beeinträchtigung* sinfonischer Wirkung. Die Sinfonie verträgt nicht eine zu starke Emanzipierung einzelner Instrumente, sie verträgt nicht ein Zerflattern in solistische Einzeleffekte. Sie braucht eine charakteristische klangliche Grundierung, die im ganzen Verlaufe tonangebend bleibt und über der instrumentale Einzelwirkungen nur als aufgesetzte Lichter wirken. Treten Instrumentalsoli auf, so dürfen sie des Hintergrundes nicht entbehren, der den notwendigen Zusammenhalt bietet. Wir brauchen nur die am meisten vom Musikdrama beeinflußte *Ouvertüre* des Sinfonikers Beethoven, die Leonore II neben die ersten *Sinfonie*sätze Webers zu halten, um uns über das Wesen der sinfonischen Gestaltung klar zu werden. Beethoven hat dort melodisches Material der Florestan-Arie in die Ouvertüre herübergenommen, um es im Seitenthema zu verwenden. Der Charakter aber wurde ein völlig neuer, die ursprünglich rein arios erfundene Melodie ist nun gleichsam völlig in Sinfonik getaucht. Sie ist in ihrer neuen Umgebung voll-

kommen verankert, aller Episodenhaftigkeit entkleidet. Ganz anders die Sinfonien Webers. Hier besteht zwar der Kontrast der Themen zurecht, aber das Einigende, das diese Kontrastthemen dennoch verbinden muß, um sie für eine sinfonische Entwicklung geeignet zu machen, fehlt ganz. Die Folge davon ist ein unorganisches Aneinanderreihen von Teilen disparater Themen in der Durchführung, welcher Sonatensatzteil die Feuerprobe darstellt für die richtige Relation der kontrastierenden Elemente. So machen die I. Sätze der Weberschen Sinfonien eher den Eindruck einer Potpourriouvertüre, die nach außen noch deutlich die Umrisse der Sonatenform erkennen läßt, als den eines gefestigten, einheitlichen Sinfoniesatzes. Die Zeit, da diese Sinfonien entstehen, bildet ja den Wendepunkt der endgültigen Trennung in der Entwicklung von Sinfonie und Ouvertüre. Wie oben erwähnt, war Weber später nicht mehr mit den Partituren seiner Sinfonien einverstanden und betonte, er würde es nunmehr anders machen. Wie er es machen wollte, darauf geben die Ouvertüren seiner Opern Antwort. Er war sich seiner Sendung bewußt und fand sich nie mehr veranlaßt, noch eine Sinfonie zu schreiben.

Sein und Bedeuten im musikalischen Kunstwerk

Von WALTER ABENDROTH (Altona)

Einer der namhaftesten Führer der musikalischen Jugendbewegung macht einmal auf den Unterschied aufmerksam zwischen einem Choral von Bach (einem beliebigen, ich glaube aber: „Wenn ich einmal soll scheiden" ist besonders zitiert) und einem solchen, wie z. B. der Pilgerchor im „Tannhäuser" es ist. Der Vergleich beabsichtigt: darzutun, daß es sich bei dem Bachschen Choral um eine unmittelbare Aeußerung persönlichst repräsentierter Religiosität handele, bei dem Wagnerschen hingegen um eine mittelbare Darstellung, eine Illustrierung dieser Religiosität, also etwas aus zweiter Hand. Tendenziös verstanden — wie es dem Geiste der genannten Bewegung nahe liegt — und aus Halbheit des Denkens wertmaßstäblich mißbraucht, würde jene an und für sich einer richtigen Beobachtung entspringende Feststellung etwa besagen: Bach *ist* religiös, Wagner *tut* religiös; oder auf die Musik bezogen: Bachs Choral ist echt, Wagners gefälscht. Ich bin meiner Sache sicher, wenn ich behaupte, daß Konfrontierungen dieses Schlages von den zünftigen Vertretern der Jugendbewegung durchaus in diesem Sinne, auf keinen Fall aber etwa sachlicher verstanden werden. Um das obigem Vergleich zugrunde liegende tatsächliche Phänomen unbefangen zu erörtern, müssen wir vorausschicken, daß, sobald nicht nur eine gleichgültige Konstatierung vorliegt, sondern eine kritische Demonstration gemeint ist, die Gegenüberstellung falsch gewählt ist, oberflächlich und ungerecht. Denn es sind zwei absolut unvergleichbare Dinge miteinander verglichen: ein in sich abgeschlossenes *Ganzes* (Bachs Choral) und das thematische und psychologische *Bruchstück* eines Ganzen (Wagners Pilgerchor). Verglichen werden auf gemeinsamer Basis könnten lediglich (sofern das sinnvoll wäre): der Choral Bachs und die Oper Wagners. Da aber Vergleiche wie dieser dennoch vorkommen und da sie, wie gesagt, obendrein noch plump aufgegriffen werden können, so scheint es nicht überflüssig zu sein, den Tatbestand zu analysieren, der solche Vergleichungen zeitigt — ich möchte nicht sagen: möglich macht. Mildern wir vorerst die Formel, auf welche wir zuletzt das Ergebnis der — ob berechtigten oder unberechtigten — Gegenüberstellung brachten und sagen wir: Bachs Choral *ist* der Ausdruck von Religiosität, Wagners Chor *bedeutet* die Aeußerung religiösen Gefühls. Im Falle Bach: Religiosität schlechthin, im Falle Wagner: religiöse Empfindungen unter bestimmten Verhältnissen, religiöse Zustände. Wir kommen also zu einem Gegensatz von Sein und Bedeuten im Kunstwerk. Dem Wirken dieser beiden Faktoren wollen wir hier nachforschen. Es wäre wiederum oberflächlich, kategorisch zu verfahren und kurzweg zu erklären, Bachs *Musik* sei dasjenige, was Wagners bedeute; das „Sein" eines musikalischen Kunstwerkes lebt unbedingt *nur* in seinem Material: im Ton; das Bruchstück der Oper jedoch *bedeutet* außerdem etwas, es versinnlicht Kräfte, die den geistigen Hintergrund des Dramas bilden; auch der Bach-Choral *ist* nichts als Musik, und das, was er „ausdrückt", das „bedeutet" er seinerseits lediglich. — Gehen wir in der Erläuterung der gefundenen Begriffe des Tannhäuserbeispiels halber vom musikalischen Drama aus. Der Dramatiker, der eine ganze Reihe von divergierenden Persönlichkeiten oder Menschheitstypen in Bewegung setzt und jeden Einzelnen der Handelnden dem ihm gemäßen Charakter angemessen denken, empfinden und tun lassen muß, kann nicht ebenso unbewußt, naiv, bedingungslos *im* Charakter jedes dieser Einzelnen stehen, wie der Betreffende selbst es würde, lebte er als Mensch unter Menschen in der realen Welt, z. B. als evangelisch-

lutherisches Kirchenmusikgenie aus traditionsfester Kantorenfamilie im 18. Jahrhundert. Der dramatische Dichter muß notgedrungen *über* den Charakteren stehen, sozusagen: *jedes* Charakters *fähig* sein; er *ist* selbst in keinem der von ihm gestalteten Charaktere als „ganz er selbst" enthalten; alle *schildern* Teile seiner Möglichkeiten wie jeder sich selbst — oder er sie — schildert, alle „bedeuten" Vorstellungsinhalte ihres Urhebers, wie er sie ihren jeweiligen Habitus bedeuten läßt. Das, was der Dramatiker als ganze Persönlichkeit *ist*, das spiegelt sich *sowohl* in dem, was das Drama *bedeutet*, als auch *lebt es als ordnender, formbildender Geist, als dramatisches Sein in der Struktur des ganzen, fertigen Dramas.* Das künstlerische Ethos der dramatischen Idee, das Tempo der Handlung, die Dynamik der Pole und Gegenpole in sich selbst und in den Wechselbewegungen des Widerspiels — darin *ist* der Dramatiker und das sind die *Seins*werte des Dramas, ungeachtet dessen, was diese Faktoren alle absolut und relativ noch außerdem „bedeuten" im Wortsinne der Dichtung. Wie das gemeint ist, mag noch verständlicher werden an Hand eines wesentlichen Bestandteiles des Dramas: des Symbols. *Jedes* Drama — und schließlich jedes Kunstwerk — ist symbolisch, auch das sogenannte naturalistische. Denn jedes Drama zwingt Entwickelungen, die im alltäglichen Leben erheblich längere Zeit in Anspruch nehmen, in den Ablauf weniger Stunden, zieht andererseits der Deutlichkeit wegen Details in die Breite, die im Leben selbstverständlich mitwirken, ohne daß ein Wort darüber verloren würde. Jedes Drama symbolisiert sonach auf alle Fälle: Zeit. Das *eigentliche*, speziell so benannte Symbol, wie es im Märchendrama, in der Mythe, im Mysterium, demnach mit Vorzug im musikalischen Drama eine Rolle spielt, ist von dem eben beschriebenen latenten Symbol nicht wesentlich, sondern allein dem Grade nach verschieden. Greifen wir ein beliebiges Beispiel heraus: den Liebestrank im Tristan. Er wäre ein trauriges Auskunftsmittel, ein primitiver Effekt oder ein Verlegenheitsprodukt im Geiste des „deus ex machina", wenn er etwas anderes, mehr oder weniger, *essentiell* bedeutete, als was die Handlung *ist:* das psychologisch so genial erfaßte Umschlagen des Todesentschlusses in verzweifelten Lebens- und Liebeswillen beim ersten völligen gegenseitigen Durchschauen — was ja bis zu der Trinkszene nicht geschah, aber dadurch *geschieht*, daß Isolde dem Tristan den Todestrank verabreichen will. Das Symbol somit *bedeutet* die Essenz dessen, was im Drama in dem Augenblicke *geschieht* („ist"), in welchem es in Erscheinung tritt; es ist Zusammenfassung, Zentralisierung, Materialisation *des dramatischen Kerngedankens* ins Gegenständliche, in ein sichtbares, sinnlich faßbares Ding: Trank, Balsam, Tarnhelm, Speer usw. Daraus ergibt sich, daß das „eigentliche" Symbol im Kunstwerk für *über*feinerte Empfangsorgane sich eventuell erübrigt, ja, einer blasierten Intellektualität am Ende plump und aufdringlich erscheinen kann. (Daher das l'art pour l'art der dekadenten Bewußtseinsepoche, die Ablehnung jeglichen „Bedeutens", dessen Ausschaltung doch solange unmöglich und nicht einmal wünschenswert sein wird, wie Kunst nicht von Maschinen, sondern von menschlichen Lebewesen hervorgebracht wird.) Dem gesunden Eindruckswillen des unverdorben, rein, devotionell, „kultisch" eingestellten Durchschnittszuschauers, dem „Volk" im besten und wertvollsten Sinne aber wird es stets über alles Verstandesverstehen hinaus den einprägsamen Mittelpunkt des künstlerischen Erlebnisses bilden, den Kern der bleibenden Erinnerung und Verinnerlichung. Auf dem Umwege über das Symbol, über das „es bedeutet", empfängt das natürliche Gefühl den Gehalt des dramatischen Geschehens, das „Sein" der dramatischen Form, den Inbegriff der dramatischen Idee, den geistigen Charakter des dramatischen Künstlers. — Was nun die am Drama beteiligte Musik betrifft, so gibt uns die Fähigkeit der Erkenntnis von Sein und Bedeuten zugleich den Maßstab für die Beurteilung des *spezifischen Gewichtes* einer Opernmusik. In den reifsten Werken Wagners hält sich das substanzielle Sein der Musik mit ihrem Bedeuten die Wage; das heißt: *das Sein der Musik verläuft absolut kongruent dem Sein des Dramas* (schon deshalb kann sie nicht „formlos" sein, da das Drama es doch auch nicht ist), *dessen Triebkräfte sie bedeutet.* Darauf beruht der unerhört vollständige Eindruck eines solchen musikalischen Bühnenwerkes. Eine Einheit dieser Art vermag allerdings nur dann zu entstehen, wenn (was wahrscheinlich nur bei Personalidentität von Dichter und Komponist der Fall sein wird) schon die Entwicklung des dramatischen Geschehens der Dichtung aus einer *bestimmten* musikalischen Grundstimmung heraus entstanden ist. Am meisten vermissen wird man sie infolgedessen überall da, wo das Niveau des Objekts (des „Stoffs") seiner Natur nach einen gleichwertigen Eigengehalt der Musik ausschließt, indem sie letztere zur bloßen Illustrationskunst herabdämpft, zu ausschließlichem Bedeuten unter Aufgabe selbständigen Daseins ihrer thematischen Funktionen. So in der „veristischen" Oper (besser: Kolportage-Oper) und noch stärker in der alten (romanischen) Form der Oper überhaupt, wo es sich in Wirklichkeit gar nicht um eine permanente, aus sich selbst sich dramatisch entrollende

Musik handelt, deren Sein in der Kontinuität ihrer Wandlungsformen (auf der Grundlage der Variation) beruht, sondern um von einander ganz getrennte einzelne „Musiknummern", die jeweils eine momentane mehr oder weniger flüchtige Stimmung, aus dem großen Zusammenhang herausgegriffen, bedeuten, *während ihr Sein* sich in der Abwandelung eines vorübergehenden Liedmotivs („Arie") erschöpft, somit *in gar keinem Größenverhältnis zum Sein der dramatischen Handlung steht.* Entnehme man aus dieser Tatsache bitte entgegen der umgekehrten landläufigen Populartheorie, daß Wagner als Erster der sinfonisch aufgebauten Eigenentwicklung der Musik in der Oper eine dominierende Stellung eingeräumt hat, indessen ihre frühere Rolle eine außerordentlich herabgeminderte war als *Dienerin des dramatischen Augenblickes*, wo dieser zur Vergröberung des Effektes einer sentimentalen oder pompösen Unterstreichung bedurfte; so ist vor Wagner die Situation da, wo es sich um wirkliche Dramen handelt, und selbst Meisteropern der alten Zeit unterscheiden sich von minderwertigen einzig durch die Qualität der Einfälle und der Arbeit, ohne das angedeutete Mißverhältnis in den Größenmaßen von dramatischem Sein und musikalischem Sein zu beheben. Solche Opern sind für den sogenannten „absoluten" Musiker dadurch ungetrübt genußreich, daß er aus Prinzip und zwar meistens dem eigenen Triebe gehorchend, nicht etwa der Not, — von der höheren dramatischen Einheit absieht und Arien, Introduktionen und Finales wie die Nummern eines beliebigen Konzertprogramms genießt, ein Verfahren, welches z. B. bei Händel-Opern, wo von ehrlicher Dramatik kaum die Rede ist, durchaus berechtigt, womöglich sogar beabsichtigt ist, aber schon bei Mozart als offensichtlich *nicht* beabsichtigt, *eine Unverschämtheit gegen den Autor* bedeutet. Auch bei Mozart also und Gluck, den größten vorwagnerischen Opernkomponisten, kann man nicht von dramatischer Musik sprechen; es liegt vielmehr gewissermaßen eine Art „Kleinkunst", Augenblickskunst, Stimmungskunst — natürlich unterschiedlicher Qualität! — vor, in dem Sinne etwa, wie — man verzeihe den sehr groben, aber drastischen Vergleich — im Kino das „Harmonium" einsetzt, wenn der Held stirbt und dergleichen. Wagner dagegen schuf die dramatische Musik, die in kontinuierlicher Eigenfunktion dramatische — *musikalisch* dramatische — Spannungen, Steigerungen und Höhepunkte in sich und aus sich vorbereitet, entwickelt, hervortreibt. — Aehnlich und doch wieder anders verhält sich Sein und Bedeuten in der reinen Instrumentalmusik. Ein Zwischending zwischen dem musikalischen Drama und der Sinfonie bildet die „sinfonische Dichtung" als Prototyp aller Programm-Musik. In seinem offenen Brief „Ueber Franz Liszts sinfonische Dichtungen" hat Wagner die direkte Herkunft dieser letzteren von der klassischen Ouvertüre konstatiert. In ihrer hauptsächlichen Eigenschaft als Einführungsmusik vor einer Oper hatte die Ouvertüre bereits eine gewisse vollendete Stiltradition erreicht, für die Durchdringung des musikalischen Geschehens mit gedanklichen oder gefühlsmäßigen Beziehungen auf die Vorgänge des anschließenden Dramas und war daher am meisten von allen möglichen und bekannten Instrumentalformen geeignet, der Neigung der neudeutschen bezw. neufranzösischen Schule zu literarischer Befrachtung musikalischer Kunstwerke zu dienen, ohne den selbständigen Geist der substanziellen Struktur zu vergewaltigen, geeignet, mit anderen Worten, jene bezeichnete unumgängliche ideale Identität von Sein und Bedeuten — wennschon nicht restlos — Ereignis werden zu lassen. An anderer Stelle derselben Schrift Wagners weist er auf das Gegenbeispiel hin: Berlioz' poetisierende Sinfonien, in denen der Komponist durch Ueberschriften oder beigefügte Worte ein willkürliches Bedeuten vorschreibt, welches sich höchstens in zeitweiligen Episoden, niemals gemäß der Forderung durchgeführter künstlerischer Einheit mit dem Sein des musikalischen Vorganges in der klassischen Sinfonieform bei konservierter herkömmlicher Satzeinteilung decken kann. Diese Inkongruenz ist schuld an der allzufrühen Vergessenheit, der Berlioz' Werke trotz ihres Reichtums an musikalischen Schönheiten anheimfallen. Wagner übrigens, dessen künstlerischen Instinkt ebenso wie begriffliche Klarheit man seinen heutigen Gegnern zu wünschen hat, besaß ein höchst sensibles Organ für die Identität von Sein und Bedeuten. Er wußte recht gut, daß diese Identität bezüglich eines *musikalischen* Seins und eines *dichterischen* Bedeutens vollbefriedigend, d. h. ohne Beeinträchtigung der künstlerischen Substanz der Musik oder der Unzweideutigkeit des dichterischen Gedankens auch in der Ouvertüre *nicht* möglich sei, *annähernd* höchstens in der sinfonischen Dichtung, *restlos, aber einzig und allein im musikalischen Drama*, wo dem allgegenwärtigen dichterischen Gedanken das begrifftragende Wort allgegenwärtig zur Verfügung steht, das außermusikalische Bedeuten also, wo es begrifflich wirken will und muß, sein *eigenes* Material hat. Das ist der tiefere Sinn der vielgelästerten Haupttheorie Wagners von der Unmöglichkeit einer Weiterentwicklung der reinen Instrumentalmusik nach *Beethoven*, der Notwendigkeit von deren Einmündung ins Drama. So verstanden und *im Hinblick auf Beethoven* ist diese Theorie absolut zutreffend zu nennen und keineswegs „längst antiquiert"; das beweist

Bruckner, der, wenn überhaupt irgendwo direkt, nicht an Beethoven anknüpft, sondern an Bach. Zu dem genannten Brief über Liszts Kompositionen mag Wagner wohl freundschaftliche Erkenntlichkeit bewogen haben, das Bedürfnis, gute Dienste mit Gleichem zu vergelten — dafür spricht die bei Wagner sehr ungewöhnliche Temperamentlosigkeit der Diktion. Bezeichnend ist es jedenfalls, daß er die Vergeltung *nie* so weit zu treiben vermochte, daß er etwa sinfonische Dichtungen von Liszt oder ähnliche poetisierende Kompositionen der Liszt anhängenden neudeutschen Schule irgendwann in seinen Konzerten zu Gehör gebracht hätte. Das hat man in billiger Parteilichkeit als Undank ausgelegt, es ist aber nur Ehrlichkeit. Bot er Bruchstücke aus seinen Dramen, so bestand über deren Eigenschaft eben als Bruchstücke und über den Zweck: die Propaganda für jene Dramen selbst kein Zweifel; bei Liszt handelte es sich um ganze Werke, die, aufgeführt, sich selbst propagierten. Wagner führte aber mit Leidenschaft Sinfonien klassischer Form auf, am liebsten von Mozart und Beethoven. — Die mehrsätzige Sinfonie, deren erstem Satze die reguläre Ouvertüre, die sinfonische Dichtung normaler Weise entspricht, die Sonatenform und im allerhöchsten Grade die Fuge entbehren geflissentlich der Zutat eines Bedeutens im literarischen Sinne, wie es sich für die hohe Eigenbegabung der Tonsubstanz ziemt, solange sie nicht *gleichberechtigt* in Kontakt mit der ideegeformten Materie des Wortes (Lied, Choral, Drama) tritt. Zwar existieren auch Sonaten und Sinfonien mit poetischen Devisen, tendenziösen Ueberschriften, die jedoch fast alle *nachträglich* hinzugefügt worden sind und schon deshalb subjektiv vieldeutig und variabel sein müssen, weil objektiv ein anderes Bedeuten in solchen Werken nicht vorhanden sein kann, als das allen Kunstwerken schlechthin gemeinsame (außerhalb noch des speziellen dramatischen oder literarischen Bedeutens): das, was man den persönlichen Stil nennt, *der Ausdruck der künstlerischen Natur des Komponisten, durch deren Beschaffenheit das musikalische Sein zwar nicht seiner substanziellen Funktion, wohl aber seiner geistigen Ordnung nach bedingt ist.* Das gilt ebenfalls von Chopins poesievollen Gebilden, deren intimer Zauber gerade darin wurzelt, daß sie nicht auf außermusikalische Begriffe angewiesen, daß sie nicht literarisch-poetisch, sondern musikalisch-poetisch sind. Darin steht Schumann Chopin hin und wieder nach, der manches schrieb, was ohne den beigelegten Titel kein eigenes musikalisches Sein behaupten könnte, da es einem außermusikalischen Bedeuten zwangsläufig untergeordnet ist. — Wir sehen nach alledem: so elegant, wie es in unserem Bach-Wagner-Vergleich geschah, lassen sich ästhetische Probleme von solcher Tragweite nicht abtun, wenn man Mißverständnis, Mißbrauch oder Mißwollen vermeiden will. Aber auch der l'art pour l'art-Fanatismus unserer Tage sollte Studien dieser Art nicht ganz negieren. Eine Musik, die, wie die moderne Forderung lautet, ausschließliches Sein repräsentieren sollte, die konsequent und radikal *nichts* außer ihr selbst mehr *bedeuten*, ausdrücken sollte, müßte von einem Menschen geschrieben sein, der selbst konsequent und radikal: *nichts ist!* Die Belege dafür häufen sich in der modernen Komposition, in deren grenzenloser Monotonie so reizvolle Gegensätze wie: Bach-Händel, Beethoven-Schubert, Brahms-Bruckner einfach ausgeschlossen sind. Einzig die „Unmodernen" bilden noch Kontraste. Ob dies moderne Nichtssein nun ein erstrebenswertes Ziel ist, lassen wir dahingestellt sein.

Historisches Spiel

Von Dr.-Ing. KARL WEIDLE (Tübingen)

Wir haben historische Ausstellungen, wir haben historische Konzerte, wir sehen alles Mögliche in der Perspektive des Historischen. Wir sind bei den historischen Konzerten so weit, daß wir nicht nur historische Programme aufstellen, sondern auch historische Instrumente spielen, welche im allgemeinen Gebrauch nicht mehr üblich sind. Wieweit jedoch die Spieler dieser Instrumente wirklich auch „historisch", d. h. so spielen, wie in der betreffenden ans Licht gezogenen Periode gespielt wurde, können wir wohl meist nicht kontrollieren, da z. B. aus der Zeit Bachs und Mozarts keine Grammophonaufnahmen überliefert sind. Meist wird aber wohl hier das Historische aufhören. Wer z. B. Julia Menz schon am Cembalo sitzen sah, mußte sich sofort darüber klar sein, daß sie nicht nur kein Rokokokostüm trug, sondern daß sie auch ihre Spieltechnik, welche die des modernen Flügels aus dem 20. Jahrhundert ist, ziemlich unverändert mit ans Cembalo genommen hatte. Daran ändern die paar Pedalbetätigungen oder das Spiel auf zwei Manualen gar nichts; wie aber hätte sie ihre moderne Klaviertechnik auf einmal weglassen sollen, und vor allem: wozu? Es mag sich wie ein Tadel anhören, wenn man feststellt, daß hier, bei der Spieltechnik, das Historische aufhört, doch soll es beileibe keiner sein, denn mitsamt dieser „unzeitgemäßen"

Spieltechnik wurde doch erreicht, daß weite Kreise vom Klangbild des Cembalos eine lebendige und zweifellos richtige Vorstellung bekamen, und für den Vortrag der betreffenden Stücke ist es wichtiger, daß sie lebendig und sinngemäß plastisch herauskommen, als daß eine Herbariumsleistung dabei zurechtgemacht wird. Bemerkenswert bleibt aber, daß im allgemeinen bei allem historischen Eifer die Tatsache des modernen Spiels völlig übersehen wird. Dafür, daß auch das *Spiel selbst sich fortwährend ändert*, scheint im allgemeinen weniger Verständnis vorhanden zu sein, wie denn auch sonst gerade auf dem Gebiet der Klavierkritik häufig ein nicht allzu hohes Niveau herrscht. Was auf diesem spröden und schwierigen Instrument aus dem Rahmen des Ueblichen herausfällt, was nicht in erster Linie auf tonlichen Glanz und brillante Fingertechnik hin gearbeitet wird, kann sicher damit rechnen, daß es von einem beträchtlichen Teil der zünftigen Kritik als „unzulänglich" zensiert wird, mögen noch so hochstehende Qualitäten und Probleme dabei zum Vorschein gekommen sein.

Eine solche Erscheinung beispielsweise konnte man unlängst auf dem Gebiet historischen Spiels wahrnehmen, als in der Person des Grafen Pückler ein wirklicher, unfreiwillig historischer Pianist in seinen alten Tagen noch eine kleine Konzertreise unternahm und Beethoven spielte. Leider ist Graf Pückler das einzige Beispiel, das in der Oeffentlichkeit zum Belegen eines besonderen Typus genannt werden kann, wodurch er in diesem Zusammenhang ungewollt mehr zum Mittelpunkt dieses Aufsatzes wird als dies sachlich beabsichtigt ist. Dieser Vertreter einer vergangenen Spielkultur stieß nun bezeichnenderweise in einer angesehenen Großstadtzeitung auf erschreckende Verständnislosigkeit, ganz einfach deshalb, weil das Historisch-Typische seines Spiels überhaupt nicht erkannt wurde.

Graf Pückler ist heute 70 Jahre alt und im Hauptberuf nicht Pianist. Mag sein, daß er somit als Liebhaber sich nach der technischen Seite hin stärker in der Art konservierte, in der er in seiner Jugend spielen lernte, als dies bei Berufsspielern der Fall ist. Was beim Grafen Pückler indessen wirkliche Unzulänglichkeit sein mag — sei es auf Grund seines „Dilettantismus" oder seines Alters — ist, schwer zu sagen, doch berechtigt angesichts seiner hohen musikalischen Qualitäten eine kleine technische Unsauberkeit da oder dort noch lange nicht zu einem summarischen Urteil in dieser Richtung. Hier müßte vielmehr der historische Instinkt eingreifen, welcher dem gebildeten Hörer eingibt, bei so einem alten Spieler nicht den rollenden Unterarm und sonstige Dinge zu erwarten, die man selbst eben erst in der vorletzten Klavierstunde beigebracht bekam. Graf P. zeigte somit eine saubere, altväterisch-unraffinierte Fingertechnik, welche jeder Unterstützung durch sogenanntes Gewichtsspiel entbehrte. Die Hauptmerkmale waren Exaktheit, durch äußerst sparsamen Pedalgebrauch auch schöne Durchsichtigkeit, infolgedessen natürlich äußerste Kontrollierbarkeit der einzelnen Figuren, da und dort auch verblüffende Klangschönheit und *durchweg eine blühende Lebendigkeit*. Das ganze Spiel gehörte stilistisch etwa mit Kornbeckschen Landschaften zusammen, welche wir doch auch nicht einfach als überholt, sondern als historisch gegeben ansehen.

Diese Fingertechnik, diese Detailkultur ist nun nicht eine lediglich technische Erscheinung, sondern hat ihre künstlerische Bedingtheit. Genau wie das modernere Spiel nicht nur die Finger, sondern den ganzen Körper mit heranzieht, so geht der modernere Spieler darauf aus, in größeren Massen zu denken, größere Gruppen zu gestalten. Als größter Gegensatz zu dem alten Grafen Pückler sei etwa an den jungen Maischhofer erinnert, der in dieser Richtung ungefähr das andere Extrem darstellt, insofern als seine an sich gerechtfertigte, künstlerisch gestaltende Großzügigkeit gelegentlich bis zur Vergewaltigung des Details geht, während sich Graf Pückler vom Detail aus an die Gestaltung heranmacht und das Ganze aus sehr viel mehr kleineren Gruppen aufbaut. Beide Arten können in sich vollkommene Leistungen hervorbringen, und eine geringere Einschätzung der einen Art ist ein Zeugnis von mangelndem historischen Verständnis, denn wir sehen hier eine Erscheinung im Spiel, welche wir bisher nur in der bildenden Kunst zu sehen gewohnt waren: die Verlagerung des Maßstabs.

Ursprünglich in der Malerei und Baukunst nachgewiesen (Wölfflin: „Grundbegriffe der Kunstgeschichte", Frankl: „Entwicklungsphasen der neueren Baukunst", Pinder: „Deutsche Dome", Schlußkapitel der Einleitung) ist die Tatsache, daß aufeinanderfolgende Kunstepochen die Neigung haben, die Gesichtspunkte zu vergrößern, von denen aus ein Werk bearbeitet wird. Um es ganz kurz zu skizzieren, sei hier der Franklsche Gesichtspunkt der Raumaddition und -division genannt: In der Renaissance setzt sich ein Kirchenraum aus einzelnen Kuppeln, Tonnen usw. zusammen, die sich in einer gewissen Rangordnung das Gleichgewicht halten. Im Barock ist primär der ganze Raum gegeben, der durch die Einzelteile unterteilt wird. Das Ganze ist vor den Einzelteilen da, während es sich vorher aus den Einzelteilen zusammensetzte. Es würde zu weit führen, die einzelnen Auswirkungsarten dieses Prinzips aufzuzählen — es wäre aber gut, wenn sich die Kenntnis dieser Dinge in Musikerkreisen verallgemeinern würde (die An-

wendung dieser Erkenntnisse auf die Musik bildet einen Teil meiner „Bauformen in der Musik").

Bezog sich nun diese Maßstabsveränderung in allem Ebengenannten auf die Werke selbst, so zeigt der Vergleich Pückler-Maischhofer dasselbe Prinzip in bezug auf die Wiedergabe eines und desselben Musikstücks, und das Erleben dieser historischen Perspektive macht ein Spiel von der Art des Grafen Pückler (als der selteneren von beiderlei Erscheinungen) so erlebnisreich. Man wird einwenden, der Komponist selbst könne nun doch nur irgend eine Art, irgend eine Maßstabsnorm im Auge gehabt haben, und tatsächlich ist nicht denkbar, daß etwa Mozart so eine Großzügigkeit in der Wiedergabe ertrüge wie Beethoven. Für Beethoven ist aber diese Schwankung des Maßstabs, wie die Erfahrung zeigt, ohne weiteres möglich, und für allgemein dürfte hier der Satz gelten, daß die Gruppierung ins Große so weit gehen darf, als eine noch saubere und lebendige Detailbehandlung erlaubt, wie andererseits die Behandlung vom Detail aus so weit gut ist, als man nach der Gruppierung ins Große nichts vermißt. Wo das Spiel des Komponisten selbst lag, ist vielleicht deshalb gar nicht so wichtig, weil sein Werk die Spielarten innerhalb der ebengenannten Grenzen doch alle als Möglichkeiten schon *enthält*, gleichgültig, ob er sich selbst diese Konsequenzen wirklich ausdachte. Denn im Spiel sind solche Schwankungen des Maßstabs sicher bei jedem Komponisten vorhanden; in meiner eigenen Spielpraxis (welche sich mangels eigener nur auf fremde Kompositionen erstreckt) kann ich sie dauernd beobachten.

Angesichts dieser Schwankungen in der Interpretation ist es nun von viel geringerer Wichtigkeit, auf was für Instrumenten wir spielen. Wenn uns an den historischen Instrumenten etwas interessiert, so ist es in erster Linie die Klangfarbe, beim Cembalo überdies die übergangslose, scharf terrassierte Orgeldynamik. Bei den Streichern wird es sich außer der Gambe hauptsächlich um die Rekonstruktion der mittelalterlichen Instrumente handeln, während für die Bläser ganze ausgestorbene Instrumentenfamilien wieder lebendig zu machen sind. Feinere Unterschiede aber werden sicherlich durch Unterschiede der Handhabung übertönt werden. So wäre es sinnlos, etwa Brahms absichtlich auf Klavieren seiner Zeit spielen zu wollen, und noch weniger erlaubte dies Schubert, denn hier kommt, wie im ganzen 19. Jahrhundert, noch die Tatsache dazu, daß die Komposition dem Instrumentenbau weit voraus war und diesem die Wege wies und ihn zur Vervollkommnung seiner Instrumente inspirierte.

Für die musikalische Praxis wird die Frage der alten Instrumente also kaum weitere Kreise berühren, doch ist es sicher von allgemeinem Interesse, festzustellen, wie weit für den gewöhnlichen Musikliebhaber und Inhaber eines mehr oder weniger guten Erzeugnisses zeitgenössischer Instrumentenfabrikation der Satz gilt: „Der Lebende hat Recht".

Die Deutsche Theater-Ausstellung in Magdeburg

Seit dem Mai steht in Magdeburg auf einem idealen Gelände, auf dem Rotenhorn am Elbestrand, die Deutsche Theater-Ausstellung, die zwei Jahre hindurch vorbereitet wurde. Bis zum Oktober werden die Hallen geöffnet sein, in denen alles zusammengetragen ist, was sich von der Welt des Theaters überhaupt ausstellen läßt. Seit im Jahre 1892 in Wien und im Jahre 1911 in Berlin zum ersten Male versucht worden war, in einer großen Schau zu sammeln, was die Bühnenkunst an erreichbarem Material zur Entwicklungsgeschichte des Theaters bot, soll jetzt nach langer Pause zum dritten Male ein neuer Versuch gemacht werden, historisches und lebendiges Theater so lebendig wie möglich ausstellungstechnisch darzustellen. Schon die Prospekte bekundeten das Streben der Leitung, von der Form des toten Museums loszukommen. Der Plan ist bis zu einem erfreulichen Grade geglückt. Die historische Abteilung, die bühnenkünstlerische Abteilung und die Kulturabteilung, die von Dr. Franz Rapp, Paul Alfred Merbach und Dr. Adolf Winds aufgebaut worden sind, gewähren zumindest einen überaus lehrreichen Ueberblick über das Werden des Theaters von der Antike bis zum Kriegstheater und bis zu den allerjüngsten Versuchen und Erfolgen.

Die historische Abteilung, die mit der klassischen Tragödie beginnt, die dem geistlichen Schauspiel des Mittelalters dann sehr glücklich Passionsspiele aus unseren Tagen zum Vergleich gegenüberstellt, schreitet über Volkstheater, Schul- und Handwerkertheater, Renaissance-Theater, Barock-Theater zu den Wandertruppen und zum Nationaltheater. Sehr übersichtlich angeordnet sind Theater- und Bühnenmodelle, Maschinerien, Beleuchtungskörper, Dekorationsteile, Szenen- und Kostümbilder, Handschriften und Drucke, Originalkostüme und Nachbildungen. Die Originaldekoration von der Uraufführung der „Räuber" am Mannheimer Nationaltheater weckt als eines der wertvollsten Stücke der historischen Abteilung die Ehrfurcht des Zivilisationsmenschen, wie kaum ein anderes Ausstellungs„objekt". Vom klassischen Theater bis Meiningen und Bayreuth durch einen großzügig ausgestatteten Richard-Wagner-Saal durchlaufen wir die Jahrzehnte. Das Deutsche Theater um 1900 und eine Schau des Kriegstheaters führen mitten hinein in Tage, die wir selbst durchlebten und durchkämpften.

Der Abriß, der hier gegeben werden kann, muß so knapp sein wie möglich. Es gilt also, aus der Fülle der Gesichte herauszugreifen, was den Musiker besonders fesselt. Martin Opitz' „Dafne" (1627), der Text der ersten deutschen Oper aus der Göttinger Universitätsbibliothek ist vertreten. Das Reich der Barock-Oper tut sich auf. Der Dekorationspomp der Burnacini und der Galli Bibiena hat auch für uns noch, soweit er hinter uns liegt, seltsame Reize.

Der Richard-Wagner-Saal läßt uns das Schaffen des Meisters

überschauen, von seiner Berufung durch Ludwig II. (1864) bis zur Gründung 1876. Das Festspielhaus selbst stellt nebeneinander Jnszenierungen aus den Jahren 1876 und 1927. Das Material, das die bayrische Krongutsverwaltung schickte, war bisher der Oeffentlichkeit nicht zugänglich. Briefe und Originalpartituren, Porträts Wagners und Ludwigs II., Karikaturen, Dekorationsentwürfe zu Münchener Erstaufführungen sind sorgsam geordnet und bringen den Besucher für Minuten in ein ganz persönliches Verhältnis zu dem größten Opernregisseur seines Jahrhunderts. Ein bis ins Kleinste ausgearbeitetes Modell zu dem von Gottfried Semper für München projektierten Festspielhaus, das nie ausgeführt wurde, sei besonders erwähnt.

Zeigte schon die Nebeneinanderstellung der Bühnenmodelle von Bayreuther „Ring"-Aufführungen, was besonders die letzten zwei Jahrzehnte dem Bühnenbildner für Möglichkeiten eröffnet haben, so ist die künstlerische Abteilung, die ausschließlich dem heutigen Theater gewidmet ist, ein einziger großer, lebendiger Anschauungsunterricht für jeden, der das Theater liebt. Durchweg ist erkennbar, mit welchem Kulturwillen an großen, mittleren und kleinen Bühnen gearbeitet wird. Neben Bühnenbildnern von Ruf, wie Pirchan, Aravantinos, Stern und Pasetti, deren Spitzenleistungen natürlich nicht so leicht nachzumachen sind, haben Inszenatoren aus der Provinz Entwürfe geschickt, die mit ganz wenigen Ausnahmen für das hohe Gesamtniveau deutscher Theaterkunst sprechen. Der Musiker sucht sich mit Vorzug die Modelle von Operninszenierungen aus und ist beglückt, bis zu welcher Vollkommenheit heute, trotz aller Schlichtheit der Mittel, Regie- und Ausstattungswünsche erfüllt werden können. Ein besonderer Raum ist der Bewegungskunst und dem Tanz gewidmet, dessen Bedeutung für die Zukunft des Theaters ja von keiner Seite mehr bestritten wird. Laban stellt choreographische Tabellen und Bewegungsmodelle aus. Lichtbilder in großer Zahl sprechen von dem Wirken der Bodenwieser, der Palucca und der Wigman-Schule.

Aus der Kulturabteilung, in der die großen Verbände (Bühnenverein, Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger, Volksbühne, Bühnenvolksbund u. a.) vertreten sind, hat der Deutsche Musikerverband eine Koje belegt, in der er einer breiten Oeffentlichkeit zeigt, was seine Organisation im Lauf der Jahre für die deutschen Musiker und damit für die deutsche Musikkultur geleistet hat.

Eine Versuchsbühne, die mit den modernsten technischen Mitteln ausgestattet ist, gewährt dem Publikum den beliebten Blick „hinter die Kulissen".

Die große Industrieabteilung enthält vom Hautkrem bis zum Konzertflügel alles, was im Theaterbetrieb gebraucht wird. Theaterarchitektur und Bühnentechnik haben viele Räume belegt. Die Kunsthalle zeigt Oelbilder, Graphiken und Porträts prominenter Bühnenkünstler von heute und ehedem. Schließlich sind noch Sonderabteilungen für Rundfunk und Film eingerichtet.

Man sieht, die Schau ist ebenso reichhaltig wie gründlich. Professor Albinmüller (Darmstadt) hat das Magdeburger Ausstellungsgelände unter Einbeziehung der alten Hallen in seinen Plan vollständig umgestaltet. Es ist hier eine moderne Architektur von vorbildlicher Geschlossenheit entstanden, deren Wirkung an Großartigkeit kaum zu übertreffen ist. Die von Stadtbaurat Göderitz errichtete Stadthalle, ein Konzertsaal, der bis zu 5000 Besucher aufnehmen kann, flankiert den Ehrenhof der Ausstellung und dokumentiert, ebenso wie Albinmüllers Bauten, den Willen der Stadt Magdeburg, Kulturträger zu sein. Dr. *Günter Schab.*

Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1927

15.—17. Juli

„Donaueschingen ist tot — es lebe Baden-Baden."

Deutsche Kammermusik Baden-Baden", so heißen jetzt die Donaueschinger Kammermusikaufführungen, die seit sechs Jahren bisher in dem stillen Schwarzwaldstädtchen stattfanden, das nun nicht mehr der Ort für diese alljährlichen Veranstaltungen sein, sondern an dessen Stelle das mondäne Baden-Baden treten sollte. Als diese Kunde kam, mag manchen Freund dieser Musikfeste ein leises Bedauern über diese Veränderung angewandelt haben, denn die idyllische Residenz der Fürstenberger war so recht geeignet, durch ihren schlichten Rahmen, durch das Fehlen aller großstädtischen Ablenkung und Unruhe die ungeteilte Aufmerksamkeit nur auf das Wesentliche der Veranstaltung hinzulenken, um sich mit erhöhter Sammlung und Aufnahmebereitschaft mit dem Gebotenen auseinanderzusetzen. Wenn diese alljährlichen Darbietungen neuzeitlicher Kammermusik in kurzer Zeit zu einem wichtigen Faktor des deutschen Musiklebens wurden, ja der Name Donaueschingen bereits einen regelrechten musikalischen Begriff bedeutete, so hatte der genius loci sicher seinen gar nicht zu unterschätzenden Anteil daran. Dies ist nun alles vorbei. An die Stelle schlicht-reizvoller Stille ist der großartige Rahmen des landschaftlich herrlich gelegenen, mit allen Aeußerungen mondänen Lebens glänzenden Baden-Badens getreten, so daß die hier und da geäußerte Befürchtung, dieser Szenenwechsel werde tiefere Spuren schaffen, verständlich ist. Wollen wir also hoffen, daß dieses einschneidende Ereignis (ein Wagnis bleibt eine solche Verpflanzung aus dem mütterlichen Boden bis zu einem gewissen Grade immer) in jeder Hinsicht zum Guten ausschlagen möge!

Das Programm der nunmehr zum ersten Male in Baden-Baden stattfindenden Kammermusikaufführungen zerfiel, wie schon in den vorhergehenden Jahren, aber in noch verstärktem Maße, in zwei Teile, deren erster das Programm in der engeren Bedeutung des Wortes zum Inhalt hatte, indem hier eigentliche Kammermusik durch einen Ausschnitt aus der zeitgenössischen Produktion zur Aufführung gelangte, während der andere Teil sich mit Sonderproblemen der neuzeitlichen Tonkunst befaßte, um hier anregend und klärend zu wirken. Gegen diese freiere Auslegung des in dem Namen der Veranstaltung enthaltenen Programms ist grundsätzlich nichts einzuwenden, ja sie mag freudig begrüßt werden, solange die Grundidee im Kern unangetastet bleibt. Rückt aber, wie es in diesem Jahre geschah, der äußere Schwerpunkt in solchem Maße auf das im engeren Sinn nicht Zugehörige, daß von fünf Veranstaltungen nur noch zwei der Kammermusik im eigentlichen Sinn gewidmet waren, so muß solches Ueberwuchern des eigentlichen Kerns der Veranstaltungen Bedenken erregen, und man vermag hier und da bereits geäußerten Befürchtungen, der Einfluß des Weltbades mache sich hierdurch schon geltend, selbst wenn man diese Ansicht nicht teilen will, nicht entgegenzutreten. Dankbar empfand man es hingegen, daß das durchschnittliche Niveau der aufgeführten Werke ein höheres war wie in Frankfurt a. M. beim diesjährigen Internationalen Musikfest; die zwei bis drei ausgesprochenen Mißgriffe des Programms hinsichtlich der allzu offen zutage liegenden Wertlosigkeit der betreffenden Werke sollen nicht zu tragisch genommen werden, wenn man auch einen Grund für ihre Herbeiführung nicht einsieht.

Die Eröffnung des Festes bildete das in drei Sätzen gehaltene Streichquartett Nr. 2 von Boleslav *Martinu.* Die Musik dieses offenbar in Böhmen beheimateten Komponisten weist

deutlich auf sein Land zurück, geht aber allen billigen Wendungen aus dem Weg, ohne in den entgegengesetzten Fehler gesuchter Kompliziertheit zu verfallen. So wirkte das Werk, dem Temperament, Stimmung und Können eignen, sympathisch. — An zweiter Stelle stand Max *Butting* mit einem Duo für Violine und Klavier Op. 32 (Uraufführung). Auch dieses Werk, in der Harmonik radikaler wie das vorhergehende und gelegentlich ein klein wenig blutleer wirkend, zeigte eine gute Haltung. An dem Eindruck des Allzuausgedehnten, der ab und zu eintreten wollte, mag die Wiedergabe mit schuldig sein. Der erste Satz verzichtet auf die Sonatenform und zeigt eher etwas Concerto grosso-Artiges, im zweiten (langsamen) Satz macht sich ein leichter Impressionismus geltend, graziös und delikat gibt sich der dritte Satz, während der Schlußsatz, von moderner Tanzrhythmik mit leichtem Hauch gestreift, die bisherige Höhenlinie nicht mehr ganz einhält. — Hierauf folgte „Tagebuch", eine kleine Kantate für Frauenterzett, Tenor, Geige, Klavier von Hanns *Eisler* (Uraufführung). Dieses Tagebuch hätte ruhig zubleiben dürfen, ohne daß man etwas versäumt hätte. Denn der Witz dieser witzig sein sollenden Angelegenheit steht leider ganz im umgekehrten Verhältnis zu ihrer beträchtlichen Ausdehnung. — Einen sympathischen Eindruck gewann man hingegen wieder von dem den Beschluß des ersten Konzerts bildenden dreisätzigen Streichquartett Op. 7 von Krsto *Odak* (Uraufführung). Wie die meisten slawischen Musiker, wurzelt auch er stark in der heimischen Folklore, die jedoch mit Freiheit und Selbständigkeit verarbeitet ist. Ein gewisser Charakter und Stil wird durch dieses Vorgehen fast immer erzielt, doch nützt sich der Reiz daran beim längeren Zuhören auch ab, da der Inhalt auf die Dauer nicht fesselnd und bedeutend genug erscheint.

Das zweite Kammerkonzert eröffnete Bela *Bartok* mit einer Sonate für Klavier (Uraufführung). Dieses Werk zeigt die typische Eigenart dieses Künstlers in bester Form, ihren ausgeprägten eigenen Charakter sowohl, wie ihr Verharren in einem bestimmten Ausdrucksgebiet. — Keinen ganz leichten Stand hatte Hermann *Reutter* mit seiner Sonate für Violoncello und Klavier (Uraufführung), da er sich zwischen Bartok und Alban Berg gestellt sah, zwei voll entwickelten ausgesprochenen Persönlichkeiten, je mit einem reifen Werk vertreten. So traten die weicheren, unbestimmteren Züge dieses noch jugendlichen Künstlers neben den fast überscharfen Konturen jener beiden andern mehr in den Hintergrund, als es unter anderen Umständen wohl der Fall gewesen wäre. — Alban *Bergs* Lyrische Suite für Streichquartett (Uraufführung), nebenbei bemerkt vom Wiener Streichquartett eminent gespielt, war ohne Zweifel das am schwersten wiegende Werk der beiden Kammerkonzerte. Die vollkommene Geschlossenheit dieser Kunst, der man beim erstmaligen Anhören mehr ahnend als begreifend folgt, war auch in diesem Werk außer Zweifel, das sich zudem eingänglicher und erdennäher gibt als das in Frankfurt gespielte Kammerkonzert für Klavier und Violine.

Damit waren die eigentlichen Kammermusikaufführungen beendet. Die Eröffnung des zweiten Programmteils bildeten Originalwerke für mechanische Instrumente, wie schon voriges Jahr in Donaueschingen geboten waren. Ohne den Reiz oder Wert solcher Musikausübung und ihr entsprechender Werke, die die besondere Eigenart dieses Umstands zur Geltung bringen, zu verkennen, ist es doch fraglich, ob es notwendig war, im Rahmen der diesjährigen Aufführungen nochmals darauf zurückzukommen (trotz der klugen und vernünftigen Ausführungen Paul Hindemiths im Programmheft). Einen Vergleich sollte Mozarts Fantasie f moll für eine Orgelwalze bringen, indem das Stück zuerst auf einer Reproduktionsrolle nach dem Spiel von Lemare, dann durch eine gezeichnete Rolle wiedergegeben wurde. Leider hinkte dieser Vergleich recht merklich. In erster Linie hätte man keine Reproduktionsrolle der gezeichneten, sondern den Spieler am Instrument selbst gegenüberstellen müssen. Weiter weist die Wiedergabe durch die gezeichnete Rolle eine ganze Reihe genau so subjektiver Merkmale auf wie die durch einen Spieler, das Grundtempo (ohne metronomische Angabe des Komponisten), die Registrierung, die Ausführung der dynamischen Vorschriften. Einen stilistisch recht bedenklichen Zwiespalt bedeutete weiter die maschinelle dynamische Uebernuancierung, die in seltsamem Gegensatz zu der agogischen Starrheit stand und diese wohl in der Wirkung quasi unschädlich machen, also den Eindruck des Maschinellen aufheben sollte. Daß man, um der gezeich neten Rolle eine günstige Wirkung zu sichern, das Grundtempo merklich beschleunigte und das f moll der ersten Wiedergabe bei der zweiten nach fis moll aufhellte, sind im Grunde billige Tricks, auf die man besser verzichtet hätte. — Dem Geist des mechanischen Klaviers wirklich gut angepaßte, muntere und hübsche Bewegungsstücke waren Tokkata und Scherzo von Nikolai *Lopatnikoff*, der sich hiermit in diesem Rahmen vorteilhaft einführte. — Die Capriccio Fuge und Intermezzo für mech. Klavier von Hanns *Haaß* indessen machten von der technischen Möglichkeit des Instrumentes nur den alleräußerlichsten Gebrauch durch sehr infantil wirkendes Herumrasen von Läufen, von dem idiotischen Gebaren George *Antheils* (Ballet mécanique I. Teil war der Name) ganz zu schweigen. Die Veranstalter hätten diese Nummern sich und uns schenken dürfen. Cui bono? — Die Originalwerke von *Toch* und *Hindemith* für mech. Orgel boten keine vom vorigen Jahr abweichende Eindrücke.

Eine weitere Veranstaltung war dem Problem Film und Musik gewidmet. Hier sah man einen (übrigens recht phantasiearmen und überlebt wirkenden) abstrakten Film von Walter *Ruttmann* mit der den Vorgängen auf der Filmleinwand sich gut zusammenfügenden Musik von Hanns *Eisler*, die entschieden besser wirkte wie die seiner Kantate. Dann gab es einen wirklich lustigen „Felix der Kater"-Film mit der begleitenden Musik auf der mechanischen Orgel von Paul *Hindemith*, die einen munteren, lebendigen Ton anschlug, ohne indes den Einzelheiten der Handlung allzu sehr nachzugehen. — Die darauffolgende Vorführung des Tri-Ergon-Verfahrens (Wort- und Tonfilm) durch Dr. Guido *Bagier*, obwohl an sich nicht uninteressant, muß in diesem Rahmen als Mißgriff betrachtet werden. Man hat dies Verfahren, das sich in letzter Zeit nicht mehr veränderte, zudem schon anderwärts gesehen. Es ist nicht das einzige dieser Art und läßt, obwohl sein Stand, an den technischen Schwierigkeiten gemessen, ein hoher sein mag, noch manchen Wunsch offen.

Sozusagen als dicke Rosine im Teig erschien als letzte Veranstaltung eine Aufführung musikalischer Bühnenwerke, deren Devise „Abkehr von der großen Oper" und „Schaffung eines Bühnenstücks mit nur wenig Personen, mit kleiner kammermusikalisch behandelter Musik und geringem dekorativem Aufwand" war. Das erste dieser Stücke war „Die Prinzessin auf der Erbse", Musikmärchen von Ernst *Toch*, Text nach Andersen von Benno *Elkan*. Wenn dieses Stück nicht so unmittelbar wirken wollte, so lag die Schuld in erster Linie an dem nicht besonders geratenen Textbuch. Tochs Musik setzt sehr hübsch und leicht ein, man gerät aber bald fast gänzlich in die alte Spieloper, nur mit etwas moderner Coiffure, und hier versagt auch mehr oder weniger die Musik, von einzelnen Stellen abgesehen, wie das stimmungsvolle Lied beim Einschlafen der Prinzessin oder am Schluß, wo allerdings

„Cardillac“ und „Rosenkavalier“ etwas Pate gestanden haben. — Als Zwischenaktmusik, die zu der „Entführung der Europa“, opéra-minute in acht Szenen von Darius *Milhaud*, Text von Henry *Hoppenot*, überleitete, erschien eine Konzertsuite für Streichquartett und Klavier desselben Komponisten: wohlklingende, mondäne Unterhaltungsmusik. Die darauffolgende Oper hat eine echt französische charmante Süße; es ist reine Geschmackskunst, aber von wirklichem Fingerspitzengefühl zeugend. Dies Miniaturöperchen verhält sich zu seinen ausgewachsenen Schwestern wie irgend ein kleines Chopinsches Prélude zu einer Sonate. — Aus diesen Pariserischen Arkadien von 1927 kam man bei Kurt *Weills* Songspiel „Mahagonny“ nach Texten von Bert *Brecht* in ein stark kontrastierendes „Milliöh“. Es wäre zweifellos richtiger gewesen, den am Schluß stehenden, harmlos lustigen Sketch von Hindemith hier als Uebergang einzuschalten, der nach dem etwas starken Tabak von „Mahagonny“ auch nicht mehr so ganz wirkte. Dieses Songspiel, wie auch der nachfolgende Sketch sind stilistisch als Kabarettstücke anzusprechen. „Mahagonny“ ist in seiner nicht unangefochten gebliebenen Eigenart unbedingt ein Treffer. Text, Musik und Inszenierung, von der hier das Entscheidende abhängt, verbanden sich zu lückenloser Einheit. Weills Musik trifft den Ton dieser „zünftigen“ Verse ausgezeichnet. Eine Glanzleistung war die Regie durch den Textdichter, wie die Bühnenbilder von Kaspar *Neher*. — Bei dem Sketch „Hin und zurück“ von Marcellus *Schiffer*, Musik von Hindemith, sind beides, Handlung und Musik, wirklich lustig und witzig.

Um die Kammermusikaufführungen machten sich verdient: das *Amar*-Quartett, das Wiener Streichquartett (*Kolisch*-Quartett), weiter Bela *Bartok* (Klavier), Hermann *Reutter* (Klavier), Hedwig *Cantz* (Sopran), Margarete *Kramer* (Mezzo), Elisa *Keller* (Alt), August *Rapold* (Tenor). Zum guten Gelingen der Bühnenaufführungen trugen bei: Irene *Eden* (Sopran), Johanna *Klemperer* (Sopran), Lotte *Lenja*, Betty *Mergler* (Alt), Georg *Ripperger* (Tenor), Karl *Giebel* (Bariton), Gerhard *Pechner* (Baß). Im Orchester spielten außer dem Wiener Streichquartett Mitglieder des Städt. Orchesters, als Dirigenten wirkten Ernst *Mehlich* und Darius *Milhaud*.

Gleichzeitig mit den hier besprochenen Veranstaltungen tagte im nahen Lichtenthal die II. Reichsführerwoche der „*Musikantengilde*“. Dies Zusammentreffen war nicht zufällig, sondern mit der vollen Absicht herbeigeführt, daß die beiden in Baden-Baden und Lichtenthal vertretenen Kreise, die sich bisher recht fernstanden, zur gegenseitigen Anregung und Förderung miteinander in Fühlung treten sollten. Zum äußeren Zeichen dieses gesuchten gegenseitigen Näherkommens erklangen bei einer öffentlichen, im Rahmen des Kammermusikfestes stattfindenden Waldmusik der Musikantengilde a cappella-Chöre und Instrumentalmusik von Paul Hindemith, die im Sinne des dort gepflegten Musizierens geschrieben sind. Man kann den diesem allen zugrunde liegenden Entschluß nur freudig begrüßen, geht er doch im tiefsten aus der Einsicht hervor, daß nicht in absondernder Pflege der jeweiligen Eigenart allein, so notwendig sie sein mag, das Heil liege, sondern erst im Sichfinden und Unterordnen unter ein gemeinsames Kulturideal. Möge also dieses erste Zusammentreffen von günstiger Vorbedeutung in diesem Sinne sein! *Hermann Ensslin.*

*

Die Nürnberger Sängertage

Der Gedanke, jedes zweite Jahr in Nürnberg deutsche Sängertage zu veranstalten, der einer Anregung des fränkischen Sängerbundes und mehrerer dem Männergesangsvereinswesen nahestehender Persönlichkeiten zu danken ist, fand unter Beisein zahlreicher Dirigenten, Komponisten und Musikschriftsteller jetzt seine erste Verwirklichung. Unter den Männern, die sich für das Zustandekommen des Werkes besonders verdient gemacht haben, nenne ich *Friedrich List*, *Mich. Morhard*, *Fritz Binder* und Oberbürgermeister Dr. *Luppe*. Das Ergebnis zeigte, wie hoch das Verdienst dieser Männer zu schätzen ist; denn man erhielt auf diese Weise doch einmal einen ungefähren Gesamtüberblick über die Chorliteratur unserer Zeit. Und damit und mit den daraus abzuleitenden Folgerungen waren dem Antrieb, hier immer Vollendeteres zu leisten, neue Kräfte zugeführt.

Faßt man das Ergebnis der Aufführungen kurz zusammen, so ist festzustellen, daß wir — rein stilistisch betrachtet — nicht wesentlich vorwärts gekommen sind, insofern als mit wenigen Ausnahmen der Balladenstil immer noch vorherrscht, und sich sogar noch Reste von der verpönten Liedertafelei vorfinden. Dafür ist aber sprachlich ein unbedingter Aufschwung zu verzeichnen, insbesondere dadurch, daß durch das erwachende Jnteresse seitens berufener Komponisten eine wachsende Verfeinerung dieses Schaffensgebietes deutlich spürbar ist.

Doch nun zu den Werken selbst (die Auswahl erfolgte durch den Prüfungsausschuß *Schwickerath, Thiel, Dost, Klatte, Binder*), deren restlose Aufzählung und Charakterisierung naturgemäß in diesem beschränkten Rahmen nicht durchzuführen ist (57 Komponisten!). Statt einer mehr oder weniger illusorischen detaillierten Gruppeneinteilung möge einfach die Gliederung in Werke mit Jnstrumentierung und a cappella-Chöre Platz greifen.

Von den ersteren gebührt eine hervorragende Stelle der sinfonischen Kantate „Im Herbst“ von Walter *Moldenhauer*, einem instrumental und vokal gleichermaßen musterhaft behandelten Werk, ferner dem sehr reizvollen Zyklus „Aus Natur und Leben“ von Karl *Kämpf*. Hier sind außerdem einzureihen: Wilhelm *Rinkens* („Deutsches Gebet“), Karl *Hasse* mit seinem melodisch triebkräftigen Chor „Frische Fahrt“, Hermann *Suters* edelgeformtes Werk „Lobpreisung der Musik“, Fr. *Philipp* mit seinem weich-romantisch vertonten Eichendorff-Zyklus und Georg *Schumanns* prächtig durchgeführte Motette.

Mit einigem Abstand, aber auch mit Achtung sind dann zu nennen: Heinrich C. *Schmid* („Der Tiroler Nachtwache“), Walter *Schultheß* (Eichendorff-Gedichte), Herm. *Grabner* mit „Wächterlied“ — alle drei Werke stimmungswarm gezeichnet, aber instrumental nicht durchweg ganz gelungen. Schließlich seien noch zwei Begabung verratende, aber noch nicht durchgereifte Werke genannt: Kantate „Sinai“ von Hanns Kl. *Langer* und „Ich höre Hörner blasen“ von W. *Rettich*. Eine Sonderstellung, wenn auch mehr nach der negativen Seite kommt Gerhard F. *Wehles* amerikanisiertem „Hammerlied“ zu. Enttäuscht hat A. v. *Othegraven* mit seiner zwar satztechnisch achtunggebietenden, aber etwas trockenen Kantate über zwei Volkslieder. Dann schließlich noch zwei kontrastierende Chöre: die mit intimem Klangreiz bedachten „Sprüche“ von Hans *Lang* und die mit großer Wirkung aufgebaute, aber etwas eklektische „Mette von Marienburg“ von Fritz *Volbach*.

Unter den Komponisten von a cappella-Chören schreiten voran: Josef *Haas*, eigentlich der einzig Fortschrittliche, mit seinem prächtig fugierten „Morgenlied“ (vielleicht neben Erwin *Lendvai*, dessen „Tatra“ allerdings hinter seinen anderen mir bekannten Werken zurücksteht), ferner Siegm. *von Hausegger* mit seinem herb-markigen „Der arme Kunrad“, Walter *Moldenhauer*, dessen feinfühlig variierte Volkslieder

starken Erfolg hatten, Otto *Scheuch* („Des Deutschen Vaterunser"), Armin *Knab* mit zwei Liedern von hochwertiger polyphoner Gestaltung, Hugo *Kaun* („Zum neuen Jahr"), Richard *Trunck* („Die Herzen empor"), Wilh. *Rinkens* (Suite für Männerchor) und Ludwig *Baumann* („Geisterruf"). Nicht ganz auf dieser Höhe stehen drei auch durch gefestigtes Können imponierende Werke: Suite von Wolfg. v. *Bartels*, „Erlösende Eintracht" mit Sprechchor von Wilh. *Knöchel*, „Heldenfriedhof" von Rud. *Buck* und das volkstümliche „Ständchen" von Rich. *Wetz*. Unter den Tonsetzern der a cappella-Chöre begegnet man auch Meister Richard *Strauß*, dessen frisches, natürliches „Soldatenlied" rühmlichst bekannt ist. Auch unter den Werken der hier nicht Genannten befindet sich noch manches Beachtenswerte — auch schlichte volkstümliche Kunst. Daneben allerdings auch einiges — wenn auch weniges — herzlich Unbedeutendes.

Um die Aufführung machten sich größere (wie der Nürnberger Lehrergesangverein und Laucherchor, Karlsruher, Kasseler, Chemnitzer, München-Gladbacher, Erfurter, Bonner und Mainzer Sänger u. a.), wie auch kleinere Chöre, das Nürnberger philharmonische Orchester und andere Vereinigungen verdient. Von Solisten wirkten mit: Lena *Mitterer-Wagner* (Sopran), Marg. *Olden-Mehlich* (Alt), Udo *Hußla* (Bariton), Andre *Kreuchauff* (Tenor), Tilde *Heiserer* (Harfe), Walter *Körner* und Georg *Lotter* (Orgel), Jul. *Bauer* (Horn), B. *Dölling* (Klarinette), Rob. *Wiegner* (Bratsche). Dirigenten wie Wilh. *Rinkens*, Otto *Helm* (Schubert-Bund), Rob. *Laugs*, Fritz *Binder* u. a. erhöhten durch ihre Mitwirkung die Bedeutung dieser Tage. *Erich Rhode.*

*

96. Niederrheinisches Musikfest in Aachen

Längst haben die Musikfeste ihre ursprüngliche Bedeutung eingebüßt. Ihre Stellung im Musikleben ist eine andere geworden. Trotz aller Anfeindungen und Stürme im Wechsel der Zeit behaupten sich die historischen Niederrheinischen Musikfeste immer noch.

Walter Braunfels als Leiter seiner Großen Messe G moll gab dem Feste wieder ein eigenes Gepräge. Der Tedeums-Ueberschwang des Ambrosianischen Lobgesanges, der das vorige Musikfest eröffnete, macht in der Messe mehr der Freude am lieblichen Sichversenken, an mystischen Ausdrucksformen Platz. Die Messe geht im Gegensatz zu ihren großen Vorgängern trotz ihrer konzertmäßigen Ausstattung von einer rein katholischen Auffassung des Messetextes aus. Diese gewollten Absichten bringen es mit sich, daß das neue Werk nicht diesen einheitlichen großen Zug des andern aufweist. Wie weit die Messe auch liturgisch empfunden ist, zeigt die Einbeziehung des Offertoriums vom Feste des Namens Jesu, zeigt die Verwertung gregorianischer Choralmotive. Aber nicht nur historische Reflexionen, auch eigenes liturgisches Erleben birgt die Messe: das Credo beginnt nicht mit gewohnter Glaubenskraft, sondern entwickelt sich allmählich aus düsterer ungewisser Glaubensverlassenheit, das Gloria schließt nicht mit rauschenden Fanfaren, beseligend zart klingt es ab. In die Worte der Menschwerdung mischen sich ungewohnt trübe Klänge. Düstere Klänge kommen auch im Agnus Dei nicht zur Ruhe, erst das Dona nobis pacem schwingt zum Himmelsfrieden auf. Den ekstatischen Jubel der gesamten Christenheit versinnbildet die Schlußfuge des Credo mit einer ungeheuren Kraftentladung, die durch die großen Sprünge des ersten Motivs gigantisch erscheint, alle Register der Orgel und des Orchesters zieht und unter pomphaftem Schall der Glocken ausklingt. Hervorragend betätigt sich im Credo der Kinderchor, der jedesmal die Cantus firmi vorausschickt. Ein inniges Orgel-Interludium, von lang gehaltenen Orchester-Akkorden leise unterstützt, strömt zarte Weihrauchklänge während der Konsekration aus. Religiöse Inbrunst spricht aus dem Benediktus mit dem überirdisch schönen a cappella-Ausklang. Ueberall geniale Wendungen, überall Einheit der Erfindungskraft mit der polyphonen Arbeit.

Nur eine alles besiegende Hingabe an das Werk durch Prof. Dr. Raabe und eine Chorkultur, wie sie einzig unser Städtischer Gesangverein aufweist, konnte das unerhört schwierige Werk in kaum 25 Proben zu solcher Vollendung gestalten. Prächtig hielt sich der Kinderchor. Hervorragend spielte das Orchester. Amalie Merz-Tunner, Hilde Ellger, Ventur Singer, Heinrich Rehkemper bildeten ein ideales Solistenquartett. Braunfels erregte stürmische Bewunderung.

Von dem als Hochschulprofessor in Köln lebenden Philipp Jarnach wurde die 1919 entstandene Sinfonia brevis erstaufgeführt. Ed. Erdmann brachte diesmal zwei alte Neuigkeiten mit: ein Rondo von Beck und die Malediction von Liszt. Das Intermezzo und Rondo zeigten sorglose, fast kindliche Musizierfreudigkeit. Das nachgelassene Lisztsche Werk für Klavier und Streichorchester gehört zu seinen besten: ein Werk von wahrem Adel und hohem Idealismus. Mit Hugo Wolfs Elfenlied und Feuerreiter kamen wir in bekannte Gefilde. Die siebente Sinfonie Bruckners überstrahlt in vollem Glanz den zweiten Abend. — Der letzte Tag wurde eingeleitet durch das „Heilige Lied" von Joseph von Wöß. Das 1886 entstandene Werk in doppelchörigem Stil der venetianischen Schule erklang mit markiger Kraft. Viel inniger lernten wir diesen Wiener Charakterkopf aus der vom Domchor im Münster Karls des Großen uraufgeführten sechsstimmigen Missa S. S. Redemptoris und dem achtstimmigen „Confirma hoc" kennen. Stimmungsgehalt und Aufbau gehen auf die deutschen Meister der Renaissance zurück. Es war ein weichsinniger, mit leichter Hand abgewogener Klanggenuß. Die Seelensprache dieser Werke fand ihre Steigerung in Bachs Solokantate No. 51 „Jauchzet Gott". Auf Bachs Musik folgte zum 100jährigen Todestage die Eroika Beethovens. *Andreas Schiffer.*

*

Zweites Westfälisches Musikfest in Siegen

Daß die vom *Provinzialverband Westfalen*, dem Unterverband des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer, ins Leben gerufenen Westfälischen Musikfeste sich als lebenskräftig erweisen, bezeugte das *Zweite Westfälische Musikfest*, welches diesmal in der anmutigen Bergstadt *Siegen* gefeiert wurde. Es bedeutete zugleich die Feier des 25jährigen Bestehens der Musikgruppe Siegen, welche sich unter der Leitung von *Agnes Ax* als erster musikalischer Faktor der Stadt um das Musikleben Siegens und seiner Umgegend sehr verdient gemacht hat. Von besonderer lokaler Bedeutung war die Mitwirkung der Künstlerfamilie *Busch*, die aus Siegen stammt; leider war Fritz Busch verhindert.

Man hatte diesmal eine dreitägige Beethoven-Feier inszeniert. Der Kammermusikabend wurde durch Nietzsches Fragment „Beethoven", von Willy *Busch* (Bochum) schwungvoll gesprochen, eröffnet. Zu glänzendem Triospiel (Op. 1 c moll, Op. 70 D dur) vereinigten sich Rudolf *Serkin*, Hermann *Busch* und Adolf *Busch*. Serkin fesselte mit einer vornehmen und farbenfrohen Wiedergabe der Waldsteinsonate. — Ein Vortrag von K. *Heinzen* (Düsseldorf) behandelte die Durchbrechung der Form und Erweiterung der musikalischen Aus-

drucksmöglichkeiten zur Zeit Beethovens. — Festdirigent war Hermann *Abendroth,* der bei aller Hingabe nicht davon überzeugen konnte, daß die Verpflanzung der gesamten Egmont-Musik in den Konzertsaal ein glückliches Experiment ist. Amalia *Merz-Tunner* sang die Klärchen-Lieder mit stimmlicher Abspannung, Dr. Esser (Düsseldorf) sprach den Schlußmonolog. Eine Spitzenleistung des Festes war das von Adolf und Hermann Busch, Rudolf Serkin in prachtvoller Musizierfreudigkeit, vom Gürzenich-Orchester meisterhaft begleitete Tripel-Konzert, dem sich die Siebente anschloß. — Das letzte Konzert brachte als Ueberraschung den von Studienrat *Wettig* zu hoher Kultur entwickelten Chor der Lehrer und Lehrerinnen (Siegen) und den Geisweider Beethoven-Chor als Interpreten des von Abendroth geleiteten Halleluja von Händel (eine Ovation für Beethoven) und des Schlußchors der „Neunten". Vorher hatte Adolf Busch mit dem Violinkonzert seine Landsleute in stürmische Begeisterung versetzt. Dr. *Zeller.*

*

Historische Kammerkonzerte in Bruchsal

Schon seit einer Reihe von Jahren pflegt die Stadt *Bruchsal* im Sommer Kunstfreunde aus nah und fern in ihr schönes Schloß einzuladen und ihnen wertvolle musikalische Gaben auserlesener Art darzubieten.

Die musikalischen Werke, die bei dem diesjährigen Fest zur Aufführung kamen, befinden sich in der Bibliothek des Grafen Erwin von Schönborn auf Schloß Wiesentheid bei Würzburg, eines Nachkommen jenes Fürstbischofs Grafen Damian Hugo von Schönborn, der das Schloß in Bruchsal erbauen ließ, und sind mit Erlaubnis des jetzigen Besitzers eben für die Bruchsaler Aufführungen von dem jungen Heidelberger Musikhistoriker *Fritz Zobeley* stilvoll bearbeitet und zweckmäßig eingerichtet worden. Wenngleich freilich keiner der zu Gehör gebrachten Kompositionen eine besondere bemerkenswerte, überragende Bedeutung zukommt, so gibt doch deren einheitliche Geschlossenheit zu einem Konzert ein anschauliches und lehrreiches Bild der einstigen höfischen Musikpflege, bei der sich häufig wirkliches Kunstverständnis und ehrliches Kunstbedürfnis mit der Freude an billiger Unterhaltung, mit der eitlen Sucht nach Glanz und Prunk so eigentümlich vermischten.

Das Programm umfaßte ein Concerto grosso Op. 1 Nr. 12 für zwei Soloviolinen und Orchester von Pietro *Locatelli* und ein Streichquartett B dur von dem jüngeren Karl *Stamitz,* ferner zwei Sätze eines Violinkonzerts, dessen Schöpfer nicht bekannt ist — Werke im Stil und Geschmack ihrer Zeit geschrieben, die auch heutzutage noch in der Hausmusik oder in Liebhaberorchestern gerne gespielt oder gehört werden dürften. Dagegen wissen die vorgetragenen altitalienischen Arien von Domenio *Alberti,* Ferdinando *Paër* und Leopold Florian *Gaßmann* unserm Gefühl nichts mehr zu sagen. Die eigenartigste Ueberraschung bildete die Sinfonie zur Tragödie „Hamlet" von Georg Joseph *Vogler,* dem in der Musikgeschichte als Hofkapellmeister und Hofkaplan am kurpfälzischen Hof in Mannheim, späterhin in Darmstadt, als Lehrer von Weber und Meyerbeer bekannten Komponisten, dessen Werk schon fast romantische Züge trägt, die spätere „Programmusik" vorauszuahnen scheint und durch mancherlei harmonische Feinheiten und Freiheiten aufzuhorchen zwingt und zu fesseln weiß.

Das von dem städtischen Musikdirektor F. *Hunkler,* zum Teil vom Flügel aus geleitete Kammerorchester — das Instrument selbst von Johann Stein gehört dem Schloß — war mit Eifer bestrebt, seiner Aufgabe gerecht zu werden; um die Wiedergabe der Sopran-Arien machte sich die Konzertsängerin Fr. Ria Ginster aus Frankfurt a. M. sehr verdient.

Da der „Fürstensaal" nur ungefähr 250 Personen faßt, der Andrang zu der Veranstaltung sehr groß war, mußte das Konzert dreimal wiederholt werden: ein schöner, wohlverdienter Erfolg für alle an dem Fest beteiligten Kräfte!

August Richard.

*

Egon Wellesz: Die Opferung des Gefangenen

Erstaufführung in Magdeburg

Nach Köln, das die Uraufführung von Egon Wellesz' kultischem Drama „Die Opferung des Gefangenen" herausbrachte, hat sich das Magdeburger Stadttheater für das bedeutsame Werk eingesetzt. Ein altmexikanisches Spiel aus der Zeit, ehe Kolumbus Amerika entdeckte, hat der Dichter Eduard Stucken in freier Uebertragung zu einem Bühnengeschehen geformt, dessen ragende Größe uns erschauern macht. Der siegreiche Feldherr führt im Triumphzuge den gefangenen Prinzen mit sich. Dieser weigert sich, in Demut sein Haupt zu senken. Er weiß, sein harrt der Tod. Er fordert, ehe sich sein Schicksal erfüllt, als Beweise der Achtung vor seinem Menschentum, alle Kostbarkeiten des fremden Landes, für *einen* Tag. Der König, hingerissen von solch stolzer Todesbereitschaft, gewährt die Bitten. Der Prinz grüßt die Heimat und geht dem Opfertod entgegen. Hymnischer Preisgesang „Ehre, dir Kühner. Ehre dir, Held!"

Die Vertonung dieser monumental-schlichten Handlung durch Wellesz ist Geist vom Geiste Stuckens. Rein technisch interessiert die neue musikdramatische Form, für die dem Komponisten wohl die Verwendung des Chores in der Antike Vorbild gewesen ist. Um die Tänzer als Hauptträger der Handlung vom Gesanglichen zu lösen und ihnen möglichst große, körperlich-seelische Ausdrucksmöglichkeiten zu verleihen, legte er die Reden zwei im Orchester plazierten Chören, dem Gefolge der Spieler und Gegenspieler, in den Mund. Bewegungsgruppen auf der Bühne aber deuten den Gesang tänzerisch. So werden die Möglichkeiten zweier Schwesterkünste vollkommen ausgewertet.

Wellesz' musikalische Kraft beruht weniger in der melodischen Erfindung an sich, als in der großartigen rhythmischen Spannung, die über die Szenen ausgebreitet ist. Besonders die fünf ungemein charakteristischen Tänze fesseln durch ihre Kraft. Das hohe Ethos, die Wucht, die Suggestivkraft einer ganz persönlichen, polytonalen Schreibweise, die Glut des Bekenntnisses, erheben die Schöpfung in die Reihe der stärksten Bühnenwerke gegenwartsverbundener Dramatiker.

Die Aufführung unter Generalmusikdirektor Walther *Beck* (Choreographie: Alice Zickler, der Prinz Karl Heinig) war glanzvoll. Panos *Aravantinos* hatte Szene und Kostüme in schlichter Größe entworfen. Dr. *Günter Schab.*

*

M. P. Mussorgsky: „Howantschina" ⟨Die Fürsten Howansky⟩

Musikalisches Volksstück in sechs Bildern
Beendet und orchestriert von RIMSKY-KORSAKOFF
(Erstaufführung in der Dresdner Staatsoper am 10. Juni)

In der „Howantschina", deren reichsdeutsche Uraufführung 1925 in Frankfurt a. M. stattfand, sind die antiformalistischen, aber um so stärker *national-russisch* betonten Züge Mussorgskys in Reinkultur erkennbar. Ein deutliches Beispiel des Tondichters, der in seiner Musik nur

charakterisieren wollte, dem eine Sinfonie nichts als Mathematik war. An diesem Volksstück hat Mussorgsky bis zum Ende seines kurzen Künstlerdaseins gearbeitet, kam aber infolge uferloser Häufung des Stofflichen nicht über die Klavierfassung hinaus. Rimsky-Korsakoff übernahm die Redaktion des Torso und instrumentierte die Oper. Auch fügte er den Schlußchor aus vorhandenen Skizzen Mussorgskys hinzu. Die szenischen Vorgänge in der „Howantschina" drehen sich um die Kämpfe der verschiedenen Parteien während der ersten Regierungsjahre des jungen Zaren Peter I. (1682). Mussorgsky hat die geschichtlichen Vorgänge frei gestaltet: eine geschlossene Handlung fehlt. Die einzelnen Bilder fesseln vorwiegend durch die Buntheit der Volksszenen, vor allem durch die Eindringlichkeit, mit der die Führer für ihre Ueberzeugung einstehen und den Tod erleiden. Der deutsche Text ist von Ernst *Fritzheim* verfaßt, der sich bemühte, die einzelnen Parteien auch sprachlich auseinander zu halten.

Die *Musik* ist entschieden der wertvollere Teil der „Howantschina", besonders in den prachtvollen *Chören*. Sie wurzelt in russischen Volksliedern und Volkstänzen, die teils in belebten Zeitmaßen, teils in elegischer Weichheit anklingen und die Stimmung untermalen, also im Sinne Mussorgskys *charakteristisch* sind. Wohl besticht die klar fließende Gesangslinie, aber dem Melos fehlt stellenweise Erfindungskraft. Das Ganze ist zu breit angelegt; weite Strecken ermüden durch ihre Gleichartigkeit. Es muß *noch mehr* gestrichen werden, um das Wichtige gegenüber dem Nebensächlichen herauszuheben. Am geschlossensten wirkt der zweite Akt, der auch dramatischen Einschlag zeigt.

Die *Dresdner Aufführung* ist eine Sehenswürdigkeit ersten Ranges. Die farbigen Bühnenbilder der Kremlstadt und einen schönen Innenraum (4. Akt) hatte J. *Rothenberger* nach Entwürfen von *Benois* geschaffen. Die Hauptarbeit fiel Prof. J. *Dobrowen* zu, der als Gast Spielleitung und musikalische Führung übernahm. Mit bekannter Meisterschaft verwaltete er beide Aemter, in der Gliederung und Belebung der Volksszenen, in der plastischen Herausarbeitung der Singstimmen und in der klangsicheren Art der Begleitung mit dem Orchester. Die Einstudierung der musterhaften *Chöre* war Ernst *Hintze* zu danken. Von den Darstellern gebührt Ivar *Andresen* (Iwan Howansky), Friedrich *Plaschke* (Dosifey) und Helene *Jung* (Marfa) der Preis. Dem Baritonisten Andresen liegt diese Partie gesanglich und schauspielerisch vorzüglich. Auch die kleineren Rollen waren mit ersten Kräften besetzt: Frau *Burkhardt*, *Taucher*, *Hirzel* usw. Bei den sehr hübschen persischen Tänzen zeichnete sich Susanne *Dombois* aus.

Welchen Gewinn wird uns diese fremdartige Oper bringen? Abgesehen von den um der teuren Ausstattung willen zu erhoffenden Kassenerfolgen, erkennen wir, was Begeisterung, Fleiß und Können eines Opernleiters wie *Dobrowen* zu leisten vermögen. Nun aber muß die *Forderung* erhoben werden, daß mit dem gleich äußeren und inneren Aufwand, mit der gleichen künstlerischen Hingabe demnächst ein *deutsches Opernwerk* herausgebracht wird. Der Schatten Morlacchis darf nicht aufsteigen! Prof. *Heinrich Platzbecker*.

MUSIKBRIEFE

Aachen. Die letzte Hälfte unseres Konzertwinters wurde von der siebten Sinfonie Bruckners unter der Leitung Prof. Dr. Raabes eröffnet. Der Meistersinger des Abends, Helge Lindberg, führte uns mit Händel-Arien in ein anderes Reich. Die D dur-Suite für Orchester von Bach rundete die Vortragsfolge ab. Im sechsten Volkssinfoniekonzert gelangte die zweite Sinfonie in c moll von Franz Moser zur Uraufführung. Er verleugnet den sangesseligen Wiener nicht und geht in Brahms-Brucknerscher Richtung. Die Form ist meisterlich gefügt. Der langsame Satz fällt etwas ab. Dvoraks Cellokonzert, von Konzertmeister Otto Bogner mit Wärme gespielt, machte sich mit seinen schmeichlerischen Themen gefällig. Das zweite volkstümliche Beethoven-Konzert brachte die B dur-Sinfonie und die Sechste. Mit Webers Euryanthe-Ouvertüre und Schuberts Zwischenaktsmusik und Ballett aus „Rosamunde" zogen wir in die Gefilde der Romantik. Hilde Sander, Berlin, spielte das Es dur-Klavierkonzert von Weber. Bruckners Sechste folgte. Werke von Geminiani und J. G. Pisendel. Von den modernen Meistern kam Philipp Jarnach und Paul Hindemith zu Wort. Seine Sonate, Op. 1, Nr. 2 mit den Variationen über „Komm, lieber Mai" kam bei der Gelegenheit zur Uraufführung. — Prof. Dr. Raabe brachte Strauß' „Don Quichotte" und die vierte Sinfonie f moll von Tschaikowsky. — Im dritten volkstümlichen Sonderkonzert stand das Klavier mit Fr. Lamond den ganzen Abend im Dienste Beethovens. Auch Rudolf Serkin gab einen Beethoven-Klavierabend. — Das Aachener Streichquartett brachte als Neuheiten das Streichquartett f moll von Richard Wetz. Seine Sprache geht auf Brahms zurück und zeigt nachdenkliche Innerlichkeit. Bei dem neuen Streichquartett des Kölner B. Bettinger in G dur ist alles frisch und lebendig. — Von Paul Kletzki hörten wir die Uraufführung seiner a moll-Sinfonie. Das Werk hat etwas Zerrissenes und entbehrt des innern Zusammenhangs besonders in den Ecksätzen. Ansorge spielte sein eigenes Klavierkonzert (28. Werk), das zwar auf gesundem Musikboden steht, aber aus alltäglichen Bahnen nicht herauskommt. Wenig Rühmenswertes ist von den „Deutschen Tänzen" für Orchester von dem Leipziger Otto Wittenberger zu sagen. Else Gohr entfaltete in dem Konzertstück für Klavier und Orchester von Busoni männliche Kraft und virtuosen Glanz. — Das Neunte Städtische Konzert war ganz Beethoven geweiht. Zum ersten Male wurde dabei die zweite Leonoren-Ouvertüre in der ursprünglichen Fassung aufgeführt. — Zum Gedächtnis Beethovens hatten sich Hedwig Meyer (Köln), Bram-Eldering (Köln) und Otto Bogner (Aachen), vereinigt, um an drei Sonntagen sämtliche Klaviertrios des großen Meisters zu spielen. — Die letzte Kammermusik der Klingler bewegte sich auf neuzeitlichem, noch umstrittenem Boden. Das selten gehörte d moll Streichquartett von Reger meisterten die Spieler mit Geist und Temperament. Respighi's Quartetto dorico hielt sich von allem Musik-Faszismus fern und enttäuschte darum angenehm. Der Höhepunkt aller Beethoven-Veranstaltungen war die Wiedergabe der Missa solemnis durch Peter Raabe mit den Solisten Lotte Leonhard, Anne-Liese von Normann, Karl Erb und Thomas Denijs. *Andreas Schiffer*.

*

Barmen-Elberfeld. Unsere Oper hat zu anderen Zeiten schon wesentlich mehr geleistet als im abgelaufenen Spieljahr. Das Repertoire überschritt nirgends, die Aufführungen selten die Linie braver Mittelmäßigkeit. Wohl war der „Don Juan" unter Franz v. Hoeßlin eine hervorragende Gesamtleistung, aber beim „Lohengrin" (Hoeßlin) blieb es beim Musikalischen, und selbst dieses verlor sich bei den zahllosen Wiederholungen nur zu bald. Später grub man die „Stumme von Portici" aus. Fritz Mechlenburg entstaubte die Partitur nach Kräften, konnte aber ohne die rechten Sänger das Werk nicht halten. Zur Osterzeit gab es dann endlich zwei Neuheiten, das harmlos-niedliche „Aennchen von Tharau" von Hugo Röhr und den weniger harmlosen „Cardillac" von Hindemith, der schon Wochen vorher meuchelnd durch den Spielplan geschlichen war. Franz v. Hoeßlin leitete die Oper mit kühler Leidenschaft. Das Publikum ließ sich die ausgezeichnete Wiedergabe mit dem scharf charakterisierenden Heinrich Blasel als Goldschmied und dem schön singenden Hans Fidesser (Offizier) gefallen, so daß das Werk bis zum Schluß der Spielzeit verschiedene Wiederholungen erlebte. Daneben brachte der „Barbier von Bagdad" in einer sauberen Auffrischung durch Mechlenburg und Hans Lange (Regie) einen bemerkenswerten Erfolg. Zur Beethoven-Feier hatte man sich auf die 9. Sinfonie, die „Missa solemnis" und „Fidelio" beschränkt und besonders mit den beiden letzten Werken festliche Eindrücke erzielt, allerdings nicht mit dem szenischen Gewand der Oper. Hoeßlins etwas schwere, von natürlicher Wärme getragene, dabei niemals geistreichelnde Art findet immer mehr Anerkennung. — Die erwähnten Darbietungen fanden

in den „deutschen Festspielen" der Vaterländischen Altakademikervereinigung eine willkommene Ergänzung. Vier Veranstaltungen nebst Einführungsvorträgen überragten nach Rahmen und Ausführung den Alltag. Ein Weber-Beethoven-Konzert unter dem typisch germanischen Vollblutmusiker Hans Weisbach bildete den Auftakt. Mit dem von feinem musikalischem Duft durchzogenen „Münchhausen" von Lienhard huldigte man Weimar, mit Siegfried Wagners „Bärenhäuter" und Richard Wagners „Tristan" bekannte man sich zu Bayreuth. Des Meistersohnes so glückliche Erstlingsoper fand unter Leitung des Komponisten mit dem Bayreuther Loge Fritz Wolff (Hans Kraft) und dem unvergleichlichen Beckmesser Heinrich Schultz (Teufel) trotz nicht einwandfreier szenischer Wiedergabe so freundliche Aufnahme, daß die spätere Behandlung des Werkes (*eine* Wiederholung!) zum mindesten unökonomisch war. Den gesanglich und darstellerisch erhebenden Ausklang der Spielzeit vermittelten im „Tristan" Helene Wildbrunn (Isolde), Lydia Kindermann (Brangäne), Otto Wolf (Tristan), Hermann Weil (Kurwenal).

S.

*

Berlin. (Paul Graener: „Hanneles Himmelfahrt".) Gerhart Hauptmanns bekannte Märchendichtung hat nunmehr in der Vertonung durch Paul Graener ihren Einzug in die Städtische Oper gehalten, und die Kardinalfrage, ob der Gesamtwert des Dramas durch die musikalische Bearbeitung wirklich gewonnen hat, muß naturgemäß im Mittelpunkt der kritischen Beurteilung stehen. Nun, Graener ist ein sehr geschickter Ausdeuter innerer Seelenvorgänge, in denen die Musik in willkommener Weise die Motive der Dichtung ergänzt. Die durchgehende Verarbeitung des Chorals „Ach bleib' mit deiner Gnade", die Erscheinung der Mutter, deren Thematik später (beim Erwähnen der „Himmelsschlüssel") sinnvoll wieder aufgenommen wird, das herrliche sinfonische Zwischenspiel „der Hüter der Schwelle", dessen Motive wiederum das Auftreten des Todesengels umrahmen, und endlich die machtvolle Steigerung vom Erscheinen des „Fremden" bis zu der tief ergreifenden Apotheose — das sind Momente, in denen die Musik den Eindruck auf den Zuschauer unerhört steigert. Andererseits verpflichtete das gleichbleibende Milieu der Handlung den Komponisten zur Fixierung einer einheitlichen, abstrakten musikalischen Ausdrucksweise, die nicht immer den Charakter einer unmittelbaren textgeborenen Notwendigkeit trägt und bei der Traumerscheinung des Schneiders sogar in einen burlesken, sehr unpassenden Ton verfällt. Hauptmanns Dichtung hat einen derartig starken Ausdrucksgehalt, daß die Musik stellenweise den dramatischen Ablauf hemmt, ohne zur seelischen Erfassung der Bühnenvorgänge wesentlich beizutragen. Vielleicht wäre dem zarten Traumspiel mit einer melodramatischen, nur die Höhepunkte der Handlung illustrierenden Musik besser gedient. Die Aufführung selbst war dank dem idealen Zusammenwirken aller künstlerischen Faktoren unaussprechlich ergreifend. Regie und Ausstattung (K. H. Martin und Gustav Vargo) schufen einen märchenhaften, bühnentechnisch geradezu einzigartigen Rahmen. Unter recht annehmbarer, im Zwischenspiel nicht völlig zureichender Leitung des jungen G. *Sebastian* war Marguerite *Perras* ein gesanglich wie mimisch reizvolles Hannele, K. Aagaard *Oestvig* trotz unausbleiblichen Tremolos ein vorzüglicher Gottwald, Ruth Berglund überragend als Schwester Martha. Alles in allem: eine musikalische Feierstunde.

Dr. *Fritz Stege.*

*

Essen. Der Winter stand konzertmäßig im Zeichen der Beethoven-Feiern. Im Gegensatz zu ausgewählten Darbietungen anderer Kunststädte gab es unter Max Fiedlers, des unermüdlichen Dirigentenseniors Initiative sämtliche Sinfonien, sämtliche Streichquartette, Trios, Cello und Geigensonaten, einen in Schwarzweiß-Manier gehaltenen Fidelio des alten Stadttheaters (Spielleiter Hezel) nicht zu vergessen, nachdem kurz vorher ein ansehnlicher Cardillac dem Zeitgenossen Hindemith Rechnung getragen hatte. Der bisherige Münstersche Generalmusikdirektor wurde bekanntlich als Operndirektor verpflichtet, Schulz-Dornburg wird es nicht leicht haben, da er schon im voraus umstritten werden mußte, weil man gemeinhin den schönen Versprechungen hier nicht glauben mag. Doch darf wohl kein Zweifel bestehen, daß in wenigen Jahren ein neuer großer Opernhausbau in der Nähe des Hauptbahnhofes errichtet wird. Dem zum Herbst verpflichteten Operndirektor liegt das Amt ob, bis dahin ein großen Aufgaben gewachsenes Personal zu gruppieren, das fertig ins neue Haus mit einziehen kann. Zugleich wird mit beginnendem Winter durch Eröffnung der städtischen Fachschule für Musik, Tanz und Sprache mit gut ausgebauten Disziplinen dem jungen künstlerischen Nachwuchs eine zuverlässige Ausbildungsstätte im Bezirkszentrum erschlossen, die dem gesamten Kunstleben, zumal sie mit der bestehenden Kunstgewerbeschule Hand in Hand gehen wird, zweifellos neue segensreiche Anregungen geben wird. So begibt man sich zum Ausklang der Spielzeit in den Sommer mit neuen, hoffentlich begründeten Hoffnungen.

Rolf Cunz.

*

Gera. Des öfteren durch Krankheit behindert, muß ich diesmal nur summarisch einen Ueberblick geben. Die Oper stand durchweg auf einer Höhe, die Zeugnis ablegte von dem ernsten Streben, eine Leistung zu geben, die harmonisch auf allen Teilgebieten sorgfältig abgestimmt war. Die oft hervorragende Leistung des Solopersonals, mustergültig eingefügt in die Idee des Ganzen, die in Form und Farbe auf Partitur und Handlung abgestimmten Bühnenbilder, stets nur die große Linie hervorhebend, dazu die besondere Betonung der Exaktheit des Chores brachten Höchstwirkungen hervor von seltenem Genusse. Die Namen Intendant Iltz, Generalmusikdirektor Dr. Ralph Meyer, Kapellmeister A. M. Szenkar, Hanns Schulz-Dornburg und Hans Blanke sind die Träger dieser erfolgreichen Saison. Am besten gelungen war wohl Mozarts „Hochzeit des Figaro" und seine „Zauberflöte", die in der Neubearbeitung von Iltz mit starker Wirkung des spezifisch Aegyptischen entkleidet mehr in der Gegenwart verankert war; Wagners „Fliegender Holländer", die Festaufführung von Beethovens „Fidelio", sowie die Uraufführung der italienischen Oper „La Rosiera" von Vittorio Gnecchi. Dieses nicht umsonst dramatisches Idyll benannte Werk hält sich frei von dem in seiner Entstehungszeit vor 13 Jahren herrschenden Verismus seiner Heimat. Vertiefend und veredelnd betont es in breitem melodischen Flusse die Gefühlswerte und blüht auf in zwar moderner, aber gefälligen Straußschen Instrumentation. Der anwesende Autor konnte als endlos Gefeierter sich seiner Komposition freuen. Mussorgskys Musik in seiner Oper „Boris Godunow" (bearb. von Rimsky-Korsakoff) fand starken Beifall. Der Kammeroper „Die heimliche Ehe" von Cimarosa mußte ich leider, wie auch Verdis „Maskenball", Bizets „Carmen" fernbleiben. Geboten wurden noch Flotow „Marta", Künneke „Der Vetter von Dingsda", Offenbach „Hoffmanns Erzählung", Suppé „Die schöne Galathee". Die gute Aufführung von Kalmans „Zirkusprinzessin" durch das Altenburger Ensemble warf ihre Schatten der künftigen Fusion des Geraer mit dem Altenburger Theater für die nächsten Jahre voraus. — Mit der Oper auf gleicher Stufe standen die Darbietungen der „Sinfonie-Konzerte" der Reußischen Kapelle und die des „Musikalischen Vereins". Beide Reihen unter der hervorragenden Leitung von Hofkapellmeister Prof. H. Laber ergänzten sich vortrefflich. Sie befleißigten sich, nicht nur Altes, schon Gehörtes erklingen zu lassen, sondern boten in dankenswerter Weise bei vorzüglichster Leistung ein Bild vom Schaffen der Lebenden und jüngst Verstorbenen. So schritten die ersteren Konzerte fort von Manfredinis Weihnachtskonzert, Friedrichs des Großen 3. Sinfonie und Haydns Glockensinfonie über Beethovens 5., Schumanns Klavierkonzert in a (Gerhart Münch-Dresden) und Bruckners 3. Sinfonie, zu Regers 2. Orgelsonate und Herm. Ungers Orgelkonzert mit Orchester (Ramin-Leipzig), Malers 5. Sinfonie, zu Ph. Jarnachs „Sinfonia brevis", E. Tochs von starkem Beifall begleiteten „Phantastischen Nachtmusik", zu Graener, Peterka und Skrjabin. — Auch der „Musikalische Verein" erfreute uns durch einige Chöre aus Bachs Weihnachtsoratorium und durch Mozarts Linzer Sinfonie. Dem Beethovenjahr wurde er gerecht durch das 4. Klavierkonzert (A. Hoehn-Frankfurt) und der Phantasie für Klavier, Chor und Orchester, sowie durch eine Festaufführung der 9. Sinfonie als Feier seines 75 jährigen Bestehens (400. Konzertes). Durch die Unterstützung anderer Chöre aus Gera und dem nachbarlichen Greiz, sowie durch die ausgezeichneten Leistungen des Soloquartetts (Liesel Schuch, Elly Hartwig-Correns, Hans Lißmann, Rudolf Bockelmann) war das Werk von einer Wirkung gekrönt, wie ich sie nur von den großen Aufführungen Leipzigs her kenne. Ferner gelang dem Chore des Vereins im Rahmen

des Beethoven-Festes eine gute Darbietung der Missa solemnis (Solo: Helling Rosenthal, Martha Adam, Rob. Brüll, W. Zeuner-Rosenthal). Ein Klavierabend Max Pauers (Leipzig) mit Schumann und Brahms leitete über zu „Don Juan“ von Strauß, zu der melodischen, reizvoll instrumentierten „Variationensuite über ein altes Rokoko-Thema“ von Joseph Haas in Anwesenheit des Komponisten selbst, Regers „Ciacona für Violine allein“ (Prof. M. Strub-Weimar), zu Bruckners 4. Sinfonie, dem Karneval von Korngold und einer kleinen Suite von Andrean. — Dem großen Beethoven die gebührende Ehre zu erweisen, wurde ein viertägiges Fest veranstaltet, bei dem die Größe der Leistungen der Erhabenheit der Werke entsprach. „Eroica“ und Violinkonzert (Adolf Busch) gaben die Eröffnung, „Fidelio“ mit Gertrud Kappel-München und Taucher-Dresden war wohl der Höhepunkt des Festes, das Stuttgarter Wendling-Quartett führte in die Tiefe und die „Missa solemnis“ bildete den großen Schluß. — Im besonderen wäre noch zu streifen ein Gastspiel der Kammertanzbühne Rudolph Laban, ein Konzert des Berliner Domchores unter Leitung Prof. H. Rüdels (u. a. Haas: eine deutsche Singmesse) und der Donkosakenchor mit Serge Jaroff als Dirigent, sowie „Geistliche und weltliche Gesänge des 15.—17. Jahrh.“, vorgetragen von der Thüringer Musikantengilde (Walter Rein).

Fritz Grunert.

*

Hamburg. (Erstaufführung von Ernst Kreneks „Jonny spielt auf“.) Zum Ausklang der Spielzeit erst entschloß sich unsere Oper zu einem Vorstoß: Ernst Kreneks „Jonny spielt auf“ erschien in einer geradezu sensationellen Vollendung und strafte jeden Lügen, der die Enthaltsamkeit der Leitung in bezug auf Gegenwartsopern mit mangelnder Bereitschaft erklären wollte. Im Gegenteil: der Erfolg, den Krenek hatte — ein ganz großer, seltener Erfolg! — war zum guten Teil der ganz phänomenalen Vorbereitung zuzuschreiben, die eine Aufführung ermöglichte, wie sie nirgends auf der Welt vorteilhafter zu denken ist. Orchester, Chor, Einzelkräfte haben Letztes, Außerordentliches geboten. Kreneks Radikalismus in Atemlosigkeit und Brutalität des Geschehens war maßgebend für die äußere Gestaltung in Bild (Heinz Daniel) und Tempo. Daß gleichzeitig Grazie und Diskretes der Partitur aufs intelligenteste unterstrichen ward, ist der fabelhaften Einfühlung durch Generalmusikdirektor Pollak zu danken, der sich im Verein mit Leopold Sachse mühte, die Mischung von Allegorie und up to date des ganzen Werkes einheitlich greifbar zu machen. Der Höhepunkt: die plötzliche Terrassenerscheinung mit den Gästen des Palace-Hotels in der Gletscherszene wurde infolge der Präzision unserer neuen Paternosterbühne wahrhaft zur Fata Morgana. Das Pêle-mêle der Bahnsteigsgeschehnisse wird auch der genialste Spielleiter nicht ganz meistern; immerhin gelang hier der Eindruck des Gespenstisch-Gehetzten. — Reinmar in der Titelrolle bot eine verblüffende Mischung von Tier und Gerissenheit, von abstoßender Gelenkigkeit und komischer Würde. Der unglaubwürdige Höherorganisierte in dieser Glorifizierung des Untergeordneten: der Komponist Max war in Graaruds Händen vor allem stimmlich überzeugend; Marie Hussa und Eida Montes, die eine frech jazzende Zofe mimte, Josef Degler und Max Lohfing vervollständigten das Sextett der Hauptdarsteller.

Weiß-Mann.

*

Leipzig. Die Oper beschloß ihre Spielzeit mit zwei Werken, die unterschiedliche Musikauffassung der Komponisten im Extrem aufzeigen: *Pfitzners* „Armer Heinrich“ (Neuinszenierung) und *D'Alberts* „Golem“ (Erstaufführung). Hie ethisches Pathos, da angenehme Unterhaltungskunst. Beides wird gebraucht. Pfitzner sitzt in der Loge und quält sich in ekstatischer Gebärdensprache um jede Note, die er vor 35 Jahren schrieb. Er möchte der Eindringlichkeit, mit der die beiden Leiter Gustav *Brecher* und Egon Bloch das Werk herausstellen, noch nachhelfen. Er hält starr an den Mitteln des Wagner-Theaters fest. Man empfindet das Werk und zumal seine Musik heute kaum noch als „herb“ und „asketisch“, sondern stellt hauptsächliches Merkmal das Erlösungs-Pathos des Wagner-Epigonen fest. Die Seelennöte dieses Stückes und die Mittel zur Erlösung daraus werden heute vielfach nicht mehr begriffen werden ... D'Albert sitzt nicht in der Loge. Er hat sein neues Werk mit schier unnachahmlicher Theater-Routine und (im Sinne eines volkstümlichen, allgemeinverständlichen Opernstückes) meisterlich hingelegt und ist seines Sieges gewiß. Man kann sagen, daß diese geheimnisvolle Tonfigur des Golem bezüglich ihrer Herkunft größere Rätsel aufgibt als so manche andere Tonfigur dieser Oper. Aber diese gelegentlichen Reminiszenzen besagen nichts dagegen, daß der innere Zusammenklang von packender Bühnenhandlung und Orchestersprache erreicht ist, und daß es viel Eingängliches und Dankbares zu singen gibt. Oskar Brauns musikalische und Walther *Brügmanns* szenische Leitung gewährleisteten das bei der Erstaufführung in vorbildlicher Weise. — Die *Konzertsaison* schloß mit einem der jetzt in Deutschland vielgerühmten Abende der *Wiener Philharmoniker* unter Kleiber. Die Beethoven-Feiern endeten mit Orchester-Konzerten des Konservatoriums unter der Leitung von Walther Davisson, mit Max *Pauer* als Solisten, der damit den Zyklus seiner umfassenden und überragenden Beethoven-Interpretation dieses Winters beschloß. Ueber eine Bach-Feier Karl Straubes mit der Uraufführung der „Kunst der Fuge“ wurde gesondert berichtet.

A. B.

*

Plauen i. V. Ein kurzer Rückblick auf die eben zu Ende gehende Sing- und Spielzeit 1926/27 muß in erster Linie der Konzerte des Richard-Wagner-Vereins, des größten konzertveranstaltenden Vereins, gedenken. Nachdem die städtische Kapelle, das Orchester der Vereinskonzerte, mit Beginn dieser Spielzeit auf ungefähr 60 Mann verstärkt und damit der Uebelstand der jeweils herangezogenen Verstärkungen beseitigt ist, hat das Orchester unter Führung seines ersten Kapellmeisters, des hochbegabten Dr. Cremer, außerordentliche Fortschritte gemacht und ist den Ansprüchen der modernen Orchestertechnik nunmehr gewachsen. Die Programme der zwölf Konzerte des Vereins enthielten denn auch neben vielem bewährten Alten Werke der Neuzeit und der neuesten Zeit, die dem Orchester schwere Aufgaben stellten, von ihm aber trefflich gelöst wurden. Von den Neuesten hörte man Prokofieff, Strawinsky und Rudi Stephan, den man wohl immer noch unter die gegenwärtige Generation rechnen darf. Regers Beethoven-Variationen im Orchestergewand, Mahlers II., Bruckners III. Sinfonie vertraten die jüngst verstorbenen Meister. Richard Strauß wurde reichlich gehuldigt, denn außer einem in einer „Strauß-Woche“ veranstalteten Konzerte, wo der Meister selbst seine Italiensinfonie, die Couperin-Suite und „Tod und Verklärung“ dirigierte, hörte man noch vorher unter Cremers Leitung die Alpensinfonie. Wie Strauß selbst mit der Leistung des Orchesters sehr zufrieden war, so auch Hermann Abendroth, der als begeistert aufgenommener Gastdirigent Bruckner und Tschaikowsky dirigierte. Selbstverständlich gehörte zu den Programmnummern auch Beethovens Neunte, die im Verein mit der I. Sinfonie einen Konzertabend würdig ausfüllte. Die Neunte wurde in der Beethoven-Woche ein zweites Mal im Kreise des Volkschores (Arbeitergesangvereins) unter Heinrich Labers (Gera) Leitung mit tiefgehender Wirkung aufgeführt. Es war interessant, die beiden Wiedergaben zu vergleichen: die noch etwas unausgeglichene, aber intensiv erfaßte Deutung des Werkes durch Dr. Cremer, der es zum ersten Male dirigierte, mit der ruhig-reifen Labers, der ein Praktikus ist. Aus beiden Aufführungen sprang ein reicher Gewinn für den Hörer. — Eine wichtige Tatsache der ablaufenden Spielzeit ist die Gründung eines Tonkünstlervereins, die nach dem Muster und als Tochtergruppe des Dresdner schon lange bestehenden und segensreich wirkenden Tonkünstlervereins ins Leben gerufen worden ist. Wiederum ist es Dr. Cremer, dessen Name hier mit Ehren zu nennen ist, denn er ist der eigentliche Vater des Gedankens und die Seele des neuen Vereins, dessen Wirkungsfeld, wie das des Dresdner Muttervereins, die Pflege der Kammermusik ist. Dr. Cremer ist selbst ein vortrefflicher Klavierspieler und hat im Verein mit einem der jüngeren Kapellmeister des Theaters, dem pianistisch ausgezeichnet geschulten Heinz Dressel, den Darbietungen des Vereins eine solche Höhe gegeben, daß die in unserem Konzertleben bisher klaffende Lücke als voll ausgefüllt gelten kann. — In der Arbeit des städt. Theaters war die wichtigste und wenigst erfreuliche Tatsache der plötzliche Weggang des Intendanten Kurt Strickrodt, der sich langsam vorbereitend im Anfang der Spielzeit einen recht unfruchtbaren Spielplan und dann viele Unruhe mit sich brachte, zumal er in der Zeit eines Richard-Strauß-Gastspiels vor sich ging. Die Wahl eines neuen Intendanten wird zu Beginn der nächsten Spielzeit erfolgen; während des Interregnums führt

ein Regie-Dreimännerbund die künstlerischen Geschäfte des Theaters. Von der glücklichen Wahl eines neuen Theateroberhauptes wird man erhoffen dürfen, daß die Höhe, auf die Strickrodt, ein erfahrener Theaterfachmann, die Bühne geführt hat, ihr erhalten bleibt. Trotz allen Uebelständen hatte das Theater einige wirkliche Festtage zu verzeichnen, zu denen die bestens gelungenen von Cremer betreuten Aufführungen von Strauß' „Elektra", in denen sich die Vertreterin der Titelrolle, Emma Friedrichs, besonders auszeichnete, die sehr amüsante Wiedergabe von Brandts-Buys' komischer Oper „Der Mann im Monde" (unter Kapellmeister Honebrinker) und die sorgfältig inszenierte Aufführung von Janâceks „Jenufa" gehörten. „Palestrina" von Pfitzner ging ohne tiefere Eindrücke vorüber. Reichen Beifall fand hingegen die als Uraufführung gebotene Wiedergabe von Mattauschs Oper „Das lachende Haus". Eine andere Uraufführung „Der tolle Cosimo" von Camillo Hildebrand war ein vollkommener Fehlschlag, vor dem man den Komponisten hätte bewahren sollen. Dr. *Ernst Günther*.

*

Reutlingen. Der Reutlinger Liederkranz beging Mitte Juni das Jubiläum seines 100jährigen Bestehens in festlicher und würdiger Weise. Die ganze Anlage und Durchführung des musikalischen Teils des Festes zeigte, daß dieser Chor von einem tüchtigen und fähigen Dirigenten mit künstlerischem Verantwortungsgefühl, Ferdinand Binz, gegenwärtig geleitet wird. Als sehr erfreuliches Zeichen mag gelten, daß der Hauptpunkt des eigentlichen Festkonzerts durch zwei Werke zeitgenössischer Komponisten gebildet wurde. Zur württembergischen Erstaufführung gelangte Richard Wetz' stimmungswarme Vertonung von Hölderlins „Hyperion" für Bariton, gem. Chor und Orchester. Ganz besonders muß anerkannt werden, daß der Dirigent und sein Chor nicht die Mühe scheuten, bei diesem Anlaß das neue, schwierige Werk eines schwäbischen Landsmannes, Richard Greß, aus der Taufe zu heben. Der Text desselben stammt ebenfalls von Hölderlin, „Hymne an die Göttin der Harmonie", und ist für Sopran- und Baritonsolo, Männer- und Frauenchor, 4—8st. gem. Chor, Orgel und Orchester vertont. Der noch junge mit Erfolg hohen Zielen zustrebende Komponist hat hier einen erneuten Beweis seiner Begabung gegeben; die Bewältigung von so großen Formen zeigt ihn im Besitz bereits sehr beträchtlichen Könnens und erweckt für die weitere Zukunft schöne Perspektiven. Um die Aufführung machten sich neben dem Liederkranzchor vor allem Hilde Eberbach-Alpenburg (Sopran) und Hermann Achenbach (Bariton) verdient. Das in Reutlingen fehlende Orchester wurde durch das Philharmonische Orchester (Stuttgart) gestellt.

*

Schwerin (Meckl.). Das *Mecklenburgische Staatstheater* hat in seiner soeben beendeten Spielzeit in künstlerischer Hinsicht viel Gutes und Ersprießliches geleistet. In der Oper kamen außer den beiden Uraufführungen (Schjelderup: „Sturmvögel" und Kirchner: „Sündflut"), über die ich seinerzeit berichtete, noch zur erstmaligen Wiedergabe: Gianni Schicchi (Puccini), Susannens Geheimnis (Wolf-Ferrari), Samson und Dalila (Saint-Saëns) und Oberst Chabert (Waltershausen). Die Aufführung des letzten Werkes unter Kapellmeister Lutze war eine der feinsten Leistungen der Oper. Vollendet in Gesang, Maske und Darstellung der Heldenbariton Weihard in der Titelrolle und ihm ebenbürtig zur Seite die Vertreterin der weiblichen Hauptrolle: Jenny v. Thillet, deren Weggang von Schwerin allgemein bedauert wird. Auch Samson und Dalila, von Prof. Kaehler musikalisch aufs liebevollste betreut, hinterließ mit Frau Zanger-Neckel (Dalila) und Oerne (Samson) einen tiefen, nachhaltigen Eindruck. Für die neuen Werke schuf Oberspielleiter Friderici wirkungsvolle, in Ton und Farbe fein abgestimmte Bühnenbilder. Richard Wagner war mit drei Parsifal-Aufführungen in der Osterwoche, dem Fliegenden Holländer, Tannhäuser, Tristan und Meistersinger im Spielplan vertreten. Ausgesetzt waren dieses Mal die alljährlich wiederkehrenden Ringaufführungen, die im kommenden Spieljahr neu inszeniert dann wieder aufgenommen werden sollen. Nach mehrjähriger Pause gelangte Schillings „Mona Lisa" mit Frau Ucko als glänzende Vertreterin der Titelrolle wieder zur Aufführung. Viel Abwechslungsvolles und manche Anregungen boten noch die Aufführungen von Verdis Aida und Othello, Bohème, Freischütz, Waffenschmied, Carmen, Cavalleria, Bajazzo, Tiefland, Madame Butterfly, Evangelimann, Toska, Regimentstochter und Smetanas Verkaufte Braut. Dem leichteren Unterhaltungsbedürfnis dienten neun Operetten, darunter eine Neuinszenierung der Fledermaus. Noch eine Uraufführung gab es am Schluß der Spielzeit: „Walpurgisnacht", Tanzpantomime von F. Fr. Evers, Musik von Gustav Paepcke. Die Idee der Dichtung besagt, daß alle Weltflucht vor dem Leben, das Vergessenwollen nicht der rechte Weg ist, das Leben zu meistern. Nur im Kampf und stetem Wechsel von Freuden und Leid wird das Leben gewonnen. Paepcke hat die Handlung, die in einem Nonnenkloster spielt, in das sich der Gott Lucifer unerkannt eingeschlichen hat, aufs charakteristischste musikalisch illustriert. In ihrer klaren, einfachen Struktur, liebenswerten Erfindung ist die Musik von bezwingender Art. — Nicht minder



Schattenbild von Joseph Strauß
(Siehe unter Gedenktage S. 503)

abwechslungsvoll war das Konzertleben in dem Berichtsjahr. Sechs Orchesterstammkonzerte der Staatstheaterkapelle unter Prof. Kaehlers Leitung brachten zur Wiedergabe sinfonische Werke von Beethoven, Bruckner, Brahms, Richard Strauß, Liszt, und eine Reihe weiterer Orchesterwerke, darunter Suite für Flöte und Streicher von Bach (Soloflöte: Gilbert Gravina), Concerto grosso für Doppelorchester von Kaminski. Solistisch wirkten an diesen Abenden mit Prof. Georg Schumann, Berlin (Mozarts Es dur-Klavierkonzert und gleichzeitig als Dirigent seiner farbenfreudigen Variationen und Doppelfuge über ein lustiges Thema), Konzertmeister Krämer, Schwerin (Dvoraks a moll-Violinkonzert), Florizel von Reuter (Tschaikowskys Violinkonzert) und Conrad Ansorge mit seinem eigenen Klavierkonzert Op. 28. — Beethovens 100jährigem Todestag gedachte das Mecklenburgische Staatstheater in ganz besonders groß angelegter Weise: drei Orchesterkonzerte, zwei kammermusikalische Veranstaltungen des Schweriner Streichquartetts, Egmont, Fidelio und Missa solemnis. Für die beiden Klavierkonzerte G dur und Es dur waren Hans Beltz (Leipzig) und Prof. Rößler (Berlin) gewonnen. Die Soli in der IX. Sinfonie und in der Missa sangen Opernmitglieder des Staatstheaters. Das Schweriner Streichquartett brachte an seinen fünf Abenden klassische und moderne Werke von Schubert, Beethoven, Mozart, Pfitzner, Krehl, Kirchner und Geierhaß sehr wirkungsvoll und ausgefeilt zu Gehör. Die Gründung einer Schweriner Ortsgruppe des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und

Musiklehrer e. V. war Anlaß zur Abhaltung eines mehrtägigen Musikfestes. Mit dem Staatstheater zusammen wetteiferten die einheimischen Musikpädagogen in vorbildlicher Weise für ein gutes Gelingen. Neben einem Hauptvortrag des Prof. W. Schünemann (Berlin) über Notwendigkeit und Ziele einer Musikerziehung gab es an musikalischen Darbietungen Konzert für vier Klaviere und Streichorchester von Bach, Kammersinfonie für dreizehn Soloinstrumente von Robert Alfred Kirchner, Gesangs- und Orchestervorträge von Schülern, kirchliche Musik, Schönbergs fis moll-Streichquartett, gespielt vom Havemann-Quartett unter Mitwirkung der Kölner Konzertsängerin Hinnenberg-Lefebre, Oktett von Mendelssohn (Havemann-Quartett und Schweriner Streichquartett), Regers Mozart-Variationen, Mozarts A dur-Klavierkonzert (Hans Beltz, Leipzig), zwei Intermezzi aus Karl Knochenhauers Liedersinfonie und Strawinskys Feuerwerk. — Von den sonstigen musikalischen Veranstaltungen seien hervorgehoben die Aufführungen des Elias und der Matthäus-Passion, der Lieder- und Duettenabend des Ehepaares Dr. Rosenthal (Leipzig), die Liederabende von Paul Lohmann (Leipzig), Maria Olzewska (Wien) und Carl Günther (Hamburg). Auch Willi Burmester wurde in seinem einzigen Konzert wieder lebhaft gefeiert. *A. E. Reinhard.*

BESPRECHUNGEN

Bücher

Halm, August: Beethoven. 1927. Max Hesse, Verlag, Berlin.

Es ist nicht möglich, im Rahmen eines kurzen Referates einen Begriff von all den zustimmenden und widerstreitenden Gedanken zu geben, die sich beim Lesen dieses Buches aufdrängen. Allein schon durch diese anregende Kraft dokumentiert es sich als eine der ernsthaftesten Beethoven-Schriften dieses Jahres. Wie in seinen früheren Schriften, ist auch hier der Grundgedanke Halms, den Sinn für Formgestaltung und Formnotwendigkeiten zu schärfen und an Beethovenschen Werken ihre besondere Art und Wirksamkeit nachzuweisen. Alles darauf Bezügliche ist hoch wertvoll und eines eindringlichen Studiums wert. Dagegen erregt anderes mein Bedenken. Dazu gehören einmal die außerordentlich zahlreichen, stark subjektiv gefärbten Urteile. Gewiß können Urteile eines Mannes wie Halm von großem Interesse sein. Charakterisierungen wie: „als seine Musik eben ganz ausnahmsweise gut, gelungen, gesund, zielbewußt und gekonnt ist" (S. 15 von Beethoven), „Schule der vollkommen anständigen Haltung" (S. 60 von Mozart), „daß wir eine Beethovensche Sinfonie unwillkürlich als das Symbol einer bestimmten Art von Menschentum nehmen: wozu uns weder Mozart, noch Haydn auch nur mit einer Sinfonie veranlaßt" (S. 68) erscheinen mir sehr gefährlich, zum Teil verkehrt und irreführend. An solchen meines Erachtens unglücklichen Formulierungen ändert auch die Tatsache nichts, daß sie im Buche natürlich weitere Ausführung finden. Gefährlicher noch erscheint mir ein anderes. Ich bin mit Halm durchaus einig in der Verurteilung der so zahlreichen Versuche, in jedem Werke eines Künstlers den Niederschlag eines ganz bestimmten Erlebnisses, einer ganz bestimmten Vorstellung erkennen zu wollen. Wenn aber Halm gegen den Satz aus Einsteins Geschichte der Musik: „Beethoven dichtet in Tönen; er will etwas *sagen*, das Unnennbare aussprechen" polemisiert und sagt: „alles dieses, durchaus richtig Beobachtete, verstehe ich nur aus formalen Gründen," so scheint mir das zu weit gegangen. So nur ist erklärlich, daß er sich denen anzuschließen scheint, die „mehr und mehr davon abkommen, den Ausdruck von Empfindungen in der Kunst zu suchen" (S. 15). Die vielfach berechtigte Gegenwehr gegen reale Vorstellungen und Ideen führt also zum Leugnen auch der Empfindung. Und es ist eine selbstverständliche Folge, daß die Vokalwerke Beethovens kaum mit einem Worte erwähnt werden, ist hier doch die zugrunde liegende Empfindung nicht zu leugnen. Beethovens Wort: „Da ich mir bewußt bin, was ich will, so verläßt mich die zugrunde liegende Idee niemals" zeigt deutlich, daß er sich einer derartigen Grundlage — die sicherlich nur selten realer Natur war, sondern eher dem Empfindungsleben angehörte — bewußt war, und so lange an Melodik, Harmonik usw. änderte, bis Idee und Form eins waren. Auch die „Vergewaltigung" von Choralmelodien durch die Bachsche Harmonik, durch die Halm sich öfters beunruhigt fühlt (S. 193) findet durch Beachtung des Stropheninhaltes vielfach eine Lösung. Ein seltsamer Widerspruch klafft in dem Buche Halms. Er ist sich bewußt, daß die gemeinschaftssuchenden Kräfte der modernen Jugendbewegung als solche zur Vokalmusik drängen, und daß so eine Gefahr für Geltung der Beethovenschen Musik entstünde. Da wäre es meines Erachtens besser, neben der Betrachtung der formalen Werte — auf ihre Bedeutung wies ich zu Anfang hin — auf die empfindungsmäßigen Inhalte, die innige Bindung zwischen Form und Inhalt — natürlich nicht realen — hinzuweisen und zu zeigen, wie diese nicht nur in den umfangreichsten, sondern auch in den kleineren Werken Beethovens wirksam sind. Ich glaube nicht, daß in der Preisgabe der Empfindung ein Heil für die Kunst liegt. So gewiß der Kunstwissenschaftler bei seinen Untersuchungen auf objektive Feststellungen und rationelle Kriterien Wert legen muß, so gewiß bleibt darüber hinaus im Kunstwerk ein Unerklärbares, das — mag man es irrational nennen — eben ein Teil unseres Empfindungslebens ist.

*

Braunstein, Josef: Beethovens Leonoren-Ouvertüren. Eine historisch-stilkritische Untersuchung. 1927. Verlag Breitkopf u. Härtel, Leipzig.

„Unter voller Berücksichtigung des historischen Moments namentlich auf Grund einer stilkritischen Betrachtung die Frage der Chronologie der drei Leonoren-Ouvertüren einer Lösung näher zu führen", das ist die Aufgabe, die sich der Verfasser dieser Arbeit gestellt hat. In exakter und doch klarer Form ist ihm dabei der Beweis gelungen, daß die übliche Numerierung auch die Reihenfolge der Entstehung ist entgegen der Ansicht Nottebohms. Aber nicht nur das Resultat an sich ist von Interesse, sondern auch die Art seiner Gewinnung. Die Arbeit selbst ist schon seit längerer Zeit abgeschlossen gewesen, so daß der Verfasser die Resultate meines Buches „Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles" nicht mehr hat berücksichtigen können. Er würde in der von mir erörterten Vorliebe für quadratischen Melodiebau einen neuen Beweis seines Satzes gefunden haben, „daß Beethoven, nachdem er in der Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 die viertaktige Fassung der Melodie endgültig festgestellt hatte, in der ein Jahr später komponiert sein sollenden Ouvertüre Op. 138 wieder zur fünftaktigen Fassung zurückgekehrt sein sollte, erscheint nicht glaublich. Neben den vielen Einzeluntersuchungen erscheint mir besonders wertvoll der Versuch, die Formen der Ouvertüren aus den sich kreuzenden formalen und programmatischen Strebungen Beethovens zu erklären. Ich kann die Arbeit jedem ernsthaften Musikfreund, besonders aber jedem Musiklehrer empfehlen. Die eindringliche Beschäftigung mit e i n e m derartigen Problem wird auch für andere, einfachere den Blick schärfen. Es ist eine Laune des Schicksals, daß zur gleichen Zeit mit der Arbeit Braunsteins, die das Problem zweifellos zu einem gewissen Abschluß bringt, aus dem Archiv der Firma Breitkopf & Härtel eine Abschrift der Leonoren-Ouvertüre II bekannt wird, die vielleicht deren endgültige Form darstellt. Es sei hier auf die Arbeit von W. Lütge im Jahrbuch „Der Bär" 1927 und auf eine Arbeit von Braunstein: „Gibt es zwei Fassungen von der Ouvertüre Leonore Nr. 2?" (Zeitschrift für Musikwissenschaft 1927, Heft 6) hingewiesen. Dr. *P. M.*

*

H. Stephani: Grundfragen des Musikhörens. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Das Büchlein des bekannten Universitäts-Musikdirektors in Marburg, des Verfechters der Einheitspartitur — die leider sich nicht durchgesetzt hat — geht von akustischen Fragen aus, von dem Unterschied der pythagoräischen, der naturreinen und der temperierten Klänge und stellt fest, daß wir bei Dur unbekümmert um den wirklich ertönenden äußeren Klang pythagoräisch hören, und zwar beim vorwiegenden Achten auf die *Melodie*, daß wir dagegen bei Einstellung aufs *Harmonische* die *naturreine* Stimmung bevorzugen. Bei Moll sei es anders. Hier, sagt Stephani, bevorzugen wir akustisch das pythagoräische Moll vor der *naturreinen*. Tonpsychologisch faßt St. mit E. Kurth die Mollterz im Sinn einer abwärts gerichteten Bewegungsspannkraft, die mit der emporgerichteten Durterzenergie im Verhältnis polarer Gegensätzlichkeit stehe. Des weiteren wird die historische Entwicklung des Kampfes zwischen Polyphonie und Homophonie mit ihrem wechselnden Verhältnis zu den genannten akustischen Fragen bis zur

Gegenwart kurz besprochen. Noch weitere Beweise bringt Stephani, „daß in der Musik als Kunst das entscheidende Wort nicht dem physikalisch zu Ermittelnden zukommt, sondern seiner Gestaltung durch unterbewußte seelische Strebungen, der Gestaltung durch unsere Tonphantasie." In äußerst subtilen Untersuchungen werden die brennenden Fragen der Chromatik, Enharmonik und Bichromatik gestreift und auch hier kommt St. zum Schluß, daß nicht das starre Achten auf Tonreinheit den musikalisch Hochstehenden ausmacht, „sondern das elastische Umschaltungsvermögen seines Ohrs und die Deutekraft seiner Tonphantasie." „Musikhören ist ein aktives Mitschaffen am Erlebniswerden des Kunstwerks." Das Buch sei den Fachleuten zur Nach- und Selbstprüfung empfohlen. Es ist für den Theoretiker, wie für den tiefer schürfenden Pädagogen gleich anregend und mag auch klärend in der Frage der neuesten Musikrichtungen wirken. Stephani lehnt die Bestrebungen der Atonalisten und Viertelstöner mit ihrer starr mechanischen Tonzerteilung und ihrer intellektualistischen Einstellung ab. *C. Kn.*

*

Veröffentlichungen des Musikinstituts der Universität Tübingen. Heft IV: Musikstil und Musikkultur von Karl Hasse. Bärenreiter-Verlag, Augsburg.

Unter diesem Titel hat der Leiter des Tübinger Musikinstituts, Prof. Dr. K. Hasse, eigene Abhandlungen über musikalische Zeitfragen gesammelt und in Buchform herausgegeben. Im Vorwort gibt der Verfasser selbst die leitende Idee, unter der das Buch zu betrachten ist: „Die Abhandlungen wollen zur praktischen Kunst selbst in Beziehung stehen und in Beziehung setzen, nicht zu einem der Kunst abgewonnenen und neben ihr durch eigene Folgerichtigkeit bestehenden System. Deshalb führen sie vom Theoretischen sogleich zurück zum Praktischen, vom systematisch Aufstellenden zum analytisch Betrachtenden." Hasse ist fernerhin von dem Gedanken durchdrungen, mit dem Buche nicht nur fachmäßige Untersuchung und Belehrung, sondern auch Anregung und Wirkung in weitere Kreise hinein zu erzielen — und in der Tat, das Hauptverdienst des Buches liegt in den Möglichkeiten der praktischen Ausnützung und Auswirkung begriffen. Aus Aufsätzen wie: „Palestrina, Schütz, Bach und Beethoven im Lichte der Stilwandlungen" oder: „Zum Vortrag Bachscher Klavierwerke" wird man auf stilistischem Gebiet Anregung zu Vergleichung und Untersuchung, aber auch positiven Fingerzeig für praktische Aufführung entnehmen können, aus: „Harmonik, Melodik, Metrik, Motivik und Stilistik in ihren Wechselwirkungen" und „Modulation oder Tonalitätserweiterung" wird man die Lösung mancher bisher umstrittenen Probleme auf rein theoretischem Gebiet erkennen, und aus: „Warum wollte und konnte Max Reger den letzten Schritt zu Richard Strauß nicht tun", „Regers Gesang der Verklärten", „Die evangelische Kirchenmusik und Max Reger" wird man aus berufenem Munde die Klärung und Lösung von Fragen erblicken, die bislang viel Verwirrung auf dem Kapitel Max Reger angerichtet haben. Mit Johann Sebastian Bach und seinem Kreis beschäftigen sich außer dem schon erwähnten Aufsatz über seine Klaviermusik noch die folgenden Abhandlungen: „J. S. Bach als Künder der Todessehnsucht", „Die Blütezeit der evangelischen Kirchenmusik" und „Die Bedeutung Joh. Seb. Bachs für die evangelische Kirchenmusik". Ein sehr ausführlicher Abschnitt ist dem lange verkannten und kaum gewürdigten Johann Hermann Schein und insbesondere seiner zweiten opella nova von 1626 gewidmet, und endlich behandeln noch 2 Aufsätze allgemeine, brennende Tagesfragen: „Musik und Allgemeinbildung" und „Musikkultur und Schulwesen". Obwohl der Verfasser die einzelnen Teile dieses Buches zu verschiedener Zeit und zu verschiedenen Anlässen geschrieben hat, so sind sie doch alle von einem durchaus einheitlichen, sprachlich hervorragenden Stil durchdrungen, der ihre Lektüre zum hohen Genuß macht. Freilich, der Zweck des Buches wird nur dann erreicht sein, wenn man sich nicht nur seiner Lektüre freut, sondern wenn das im Vordergrunde stehende praktische und erzieherische Moment zu seinem vollen Rechte kommt. Dazu ist das Buch kraft der persönlichen und musikalischen Bedeutung seines Verfassers berufen! *R. G.*

*

Meyers Lexikon in 12 Bänden. Siebente, völlig neubearbeitete Auflage. Band 6 (Hornberg bis Korrektiv) in Halbleder gebunden 30 Mark. Verlag des Bibliographischen Instituts in Leipzig.

Blättert man in dem neuen von Hornberg bis Korrektiv reichenden Lexikonband, mit dem nunmehr die Hälfte des Werkes vorliegt, so verweilt das Auge zunächst einmal unwillkürlich an den farbigen Beilagen. Der so wundervolle Farbenabtönungen ermöglichende Offsetdruck, in dem diese Tafeln hergestellt sind, kommt auch den Städteplänen und farbigen Karten zugute, die, immer schon ein Ruhmesblatt des Verlags, den Kenner mindestens ebenso fesseln wie Bilder. Nicht weniger Bewunderung erregen Stichproben im Text. Ob man Jugendbewegung oder Jungdo nachschlägt, ob Körperkultur oder Jazz, ob Indanthrenfarbstoffe oder Kleinkaliberschießsport, ob Joffre, Isonzoschlachten oder Kleine Entente — überall erhält man klaren Bescheid. Bei „Kohle" z. B. werden die verschiedenen Methoden der Kohlenverflüssigung gegeben, den neuesten Stand der Kochherde und Kochmaschinen bietet die gleichnamige Tafel, der Radiointeressent wird Kathodenröhre und Kathodenröhrenverstärker mit Nutzen studieren, die reichbebilderte Beilage Kinotechnik berücksichtigt den sprechenden und den farbigen Film. Mit einigem Stolz dürfen die deutschen Leser auf so hervorragende Vertreter deutschen Gewerbefleißes blicken, wie sie die Tafeln Industriestätten zeigen. Sie ergänzen aufs glücklichste die äußerst lehrreichen ganz neuen „Industriekarten von Deutschland". Auch das stattliche nach dem Stand vom März 1927 wiedergegebene Verzeichnis der deutschen Konsulate im Ausland deutet erfreulich darauf hin, daß es mit Deutschland wieder aufwärts geht. Die neuen Staatengebilde des werdenden kommunistischen Rußlands sind nicht minder sorgsam behandelt als Begriffe wie Imperialismus, Katholizismus, Kirche, Judentum, Indische Religionen usw. Die Artikel Kanton und Kantonregierung versetzen mitten in die chinesischen Wirren. Die Freude am Besitz von Meyers Lexikon steigert sich von Band zu Band.

Musikalien

Holländische Orgelmusik. Verlag Seyffardt, Amsterdam.

Holland besitzt tüchtige Organisten und das Harmonium spielt als Hausinstrument fast eine größere Rolle als das Klavier. Der Geschmack ist aber mehr französisch und englisch beeinflußt als deutsch, daher hatten unsere beiden Länder darin weniger Berührungspunkte, als man nach der Nachbarschaft annehmen sollte. Jetzt aber ist ein neuer Kurs festzustellen: ein *Präludium* und *Fuge* a moll von Marinus de Jong zeigt deutschen, besonders Bachschen Einfluß, die Fuge ist fünfstimmig über drei Themen, eine hochachtbare gediegene Arbeit. Oberflächlicher ein Prélude Pastoral von Cor Kint, unmöglich ein „Rêve d'amour" von De Pamo, besser, aber ganz im üblichen französischen Toccatenstil eine d moll-Toccata über Psalm 33 von Cor Kei.

*

Max Reger: Largo aus dem Konzert im alten Stil, Op. 123, eingerichtet von Hugo Berger. Verlag Bote & Bock, Berlin.

Für Kirchenkonzerte empfehlenswerte, wirksame Bearbeitung.

*

Heinrich Kaminski: Canzone a moll für Violine und Orgel (komp. 1917), Brautlied für Sopran und Orgel (komp. 1912), Universaledition, Wien.

Die beiden kleinen, aber für Kaminski durchaus charakteristischen Stücke sind neben den beiden Orgelwerken als leichtere Kost für den Hörer im Konzertprogramm gut am Platze.

*

Hermann Erpf: Messe für einstimmigen Chor ohne Begleitung. Georg Kallmeyer, Verlag, Wolfenbüttel.

Ein auf Harmonik und Takt verzichtendes, den gregorianischen Melodien des Mittelalters nacherfühltes Werk, das ich mir aber nicht konzertmäßig „uraufgeführt", sondern nur in einem Gottesdienst so wenig konzertmäßig wie möglich gesungen denken kann, wenn es mehr als ein, vielleicht mit leidenschaftlichem Bemühen unternommenes, intellektualistisches Experiment sein soll. *H. K.*

*

Franz Schmidt, Streichquartett in A dur. (Verlag C. E. F. Leuckart, Leipzig.)

Der Komponist ist selbst Mitglied eines Streichquartetts, und diese Eigenschaft verleugnet sich keineswegs. Denn

dieses Quartett „singt und klingt“ vom ersten bis zum letzten Takt. Aber trotz der Melodienseligkeit und lyrischen Weichheit verliert sich die Form keineswegs ins Undisziplinierte, im Gegenteil, man hat den sicheren Eindruck eines sehr bestimmten und konzentrierten Formungswillens. Im ersten Satz ist es ein fein gesponnenes Stimmengewebe von vorwiegend zartem Charakter, das ein einmal begonnenes Motiv konsequent ausnützt, im zweiten Satz wird die Haltung dramatischer, von großzügigen Melodiebogen beherrscht, während im Scherzo das österreichische Temperament zum Ausbruch kommt. Aus dem letzten Satz spricht Schubertsche Anmut. Zusammenfassend möchte ich das liebenswürdige Werk als Hausmusik im besten Sinn des Wortes bezeichnen. Liebhaberquartette werden es gut bewältigen können.

*

A. Mendelssohn: Streichquartett Op. 83. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Wer Mendelssohns Chormusik kennt, den überrascht es nicht, einer an sich so gut wie vollendeten Kammermusik in diesem Quartett zu begegnen. Thematischer Aufbau, Logik und Klarheit der Durchführung, Sicherheit der Charakteristik in den einzelnen Instrumenten lassen die reiche Erfahrung des Meisters erkennen. Die ganze Haltung ist von einer geklärten Vornehmheit, ohne daß ihr rhythmische und gedankliche Vielseitigkeit abgingen. Die Entscheidung, ob solcher oder anderer „neuer“ Musik die Zukunft gehört, kann hier nicht entschieden werden, dazu sind wir vom Schaffen der zeitgenössischen Neuen, die augenblicklich die allgemeine Meinung der Musik- und Kammermusikfeste beherrschen, noch zu wenig entfernt. Auch ist die subjektive Empfindung des Hörers zu verschieden, als daß sie ein feststehendes Maß sein könnte. Ferner weiß heute noch niemand, ob das rein musikalische Leben eines Meisters der sog. alten Schule geringer oder größer ist als das eines Vertreters der Mode, des Zeitgeistes. Bekanntlich hat Hindemith seine Kontrapunktstudien bei Arnold Mendelssohn getrieben. Der Schaffende hat in erster Linie doch auch nur sich selbst und nicht der Allgemeinheit Rechenschaft über sein Werk abzulegen. Und da hält es ein jeder — wir wollen es stark hoffen — so, wie er innerlich muß und empfindet. Jedenfalls hat man den Eindruck des innerlichen Müssens bei diesem Streichquartett, und da es nicht allzu schwer zu bewältigen ist, wird es guten Liebhaberquartetten als Neuerscheinung willkommen sein.

*

Margarete von Mikusch: Sonate in g moll für Violine und Klavier. Verlag Ries & Erler, Berlin.

Dem äußeren nach dickflüssig, kompakt und gleichförmig gestaltet, die Reger-Schule nicht verleugnend, aber von Kraft, Leidenschaft und Musikalität der Empfindung. Die abschließende Fughetta verkörpert den Kammermusikstil viel besser als die zwei vorhergehenden Sätze. Aber das Werk hat starke Berechtigung, und dies ist denn doch das Wichtigste in der Frage der Beurteilung.

*

Otto Siegl: Trio für Violine, Klavier und Cello. Verlag Ludwig Doblinger, Wien.

Auch in diesem Werk überzeugt Siegl durchaus von seiner überragenden Begabung und von der Vielseitigkeit seiner Gestaltungskraft. Das Trio ist dreisätzig; eine langsame Einleitung geht voraus. Dem ersten Allegro, das zwischen stürmendem Drängen und beschaulichem Sinnen abwechselt, folgt ein kurzes Schlummerlied von bestechender Süßigkeit, die fern von jeglicher Sentimentalität singt. Den Beschluß macht ein Allegro marcato con fuoco von überschäumender Rhythmik, ein richtiger Kehraus. Das Werk verlangt in allen Partien tüchtige Künstler.

*

Rudolf Iglisch: Trio in As für Klavier, Violine und Cello. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der Name eines Verlags ist mehr oder weniger schon Programm. Man weiß, was Breitkopf & Härtel an Neuigkeiten herausbringen, und auch die zuletzt propagierten „Sterne“ Raphael und Thomas fallen nicht aus dem vorgezeichneten Rahmen. Daß innerhalb der einzelnen Vertreter wieder Unterschiede bestehen, liegt auf der Hand. Was in dem obigen Werk vorliegt, ist talentvolle, gut gekonnte und ebenso gut empfundene Musik, die in einem natürlichen, melodischen Fluß vorüberzieht, auch abwechslungsreich an Stimmung ist. Härten und Probleme gibt es dabei nicht. Der Klaviersatz erinnert manchmal stark an Chopin, und das gegenseitige Ineinanderfließen der Stimmen ist bei Brahms in dieser Weise vorgezeichnet. Trotzdem steckt genug eigene Gestaltungskraft in dem Werk, die eine Verbreitung durchaus rechtfertigt.

*

Von gleichem Stil im selben Verlag:

S. Walther Müller, Kammermusik in A dur für Klarinette in A, Violine, Bratsche und Cello.

Dagegen fällt stark ab: Ed. Lucerna, Ballade für Violine (oder Cello) und Klavier. Was den Verlag (ebenfalls Breitkopf & Härtel) zu der Herausgabe dieser abgestandenen, durchaus belanglosen Sache veranlaßt hat, ist mir schleierhaft. Oder sollte der Komponist zu Zeiten der Mode der Mendelssohn-Nachahmung gelebt haben? Dann wäre diese Ballade, die zudem noch einen poetischen Vorwurf mitvermerkt, verzeihlich. Es wird oft zu Unrecht bei irgend welchen Anlässen von Dilettantismus gesprochen. Hier wäre der Ausdruck am Platze. *Richard Greß.*

*

Hans Dagobert Bruger: Schule des Lautenspieles („Nach Lehr und Art der alten Meister“). Zwei Teile in 4 Heften. II. Aufl. — Georg Kallmeyer, Verlag, Wolfenbüttel.

Das ganz ausgezeichnete, tiefgründige Werk bringt nach einer geschichtlichen Einleitung über die Entwicklung des Lautenspieles und nach grundlegenden Bemerkungen über den Zweck der vorliegenden Schule, über Eigenart, Anschlag und Technik der Laute einen methodisch sehr zweckmäßig vom Einfachsten zum Schwierigen fortschreitenden Lehrgang, der nach Art der alten Lautenmeister das Instrument in erster Linie als *Melodie*träger, erst in zweiter Linie als akkordliches Füllmittel behandelt, wie das in neuerer Zeit hauptsächlich geschieht. Das sehr zahlreiche Notenmaterial ist fast ausschließlich der klassischen Lautenliteratur des 16. bis 18. Jahrhunderts entnommen, die für die moderne Lautenstimmung durch Transposition oder pietätvolle Einrichtung spielbar gemacht ist. Nicht nur für den Lautenspieler, sondern auch für den Musikgeschichtler, ja für jeden ernsthaften Musikliebhaber ist diese vierbändige Lautenschule eine reiche Fundgrube gediegener, alter Musik, die über den Stil und die Spielweise der alten Meister wertvollste Aufschlüsse gibt. Wer freilich modernes, süßliches Salongeklinge liebt, der wird an den oft ziemlich herb klingenden alten Tonsätzen wenig Gefallen finden; wer aber den guten Willen mitbringt, tiefer in die Mysterien der Tonkunst einzudringen, und kraftvolle, gesunde, musikalische Kost bevorzugt, der greife beherzt zu dieser Schule; sie wird ihm viel Freude bereiten. — Nur das eine Bedenken habe ich, ob die darin enthaltene Anleitung zum Generalbaßspiel nicht etwas zu knapp geraten ist. Es müssen schon begabte Schüler sein, die sich ohne weitere Anweisung wirkliche Gewandtheit auf diesem nicht eben leichten Gebiete erwerben können.

*

Joseph Haydn: Quartett in D dur für obligate Laute, Violine, Bratsche und Violoncell (herausgegeben von H. Dagobert Bruger). — Julius Zwißlers Verlag, Wolfenbüttel.

Ein Leckerbissen für Lautenspieler und Kammermusikliebhaber; ein echter vollwertiger Haydn, sprudelnd von musikalischen Einfällen erlesenster Art. Freilich muß der Vertreter der zehnsaitigen Baßguitarre (für die Bruger das alte, in der Augsburger Stadtbibliothek aufgefundene Original bearbeitet hat) ein technisch sehr gewandter, auch rhythmisch sattelfester Spieler sein, denn die Anforderungen, die an ihn gestellt werden, sind nicht gering. Die Gitarre tritt den übrigen Instrumenten als selbständiges, häufig sogar führendes Melodieinstrument gegenüber. Aber die Arbeit des Einstudierens lohnt sich. Jedes der sieben Sätze ist ein Kabinettstück von feinstem Klangreiz, voll Melodie, Stimmung und Witz. Wie gesagt: ein echter, vollwertiger Haydn! *C. Br.*

*

Tibor von Kazacsay, Op. 24: 1. Traumbild, 2. Parfums, 2 Impressionen für Violine und Klavier. Verlag J. H. Zimmermann, Leipzig.

Das erste Stück, technisch ganz leicht und dem Verständnis unschwer zugänglich, erfordert einen sehr kultivierten Strich, um seine ganze zarte und träumerische Schönheit zu offenbaren. Die Parfums deuten schon mit ihrem Titel auf Debussy und sind auch tatsächlich im Stil dieses Meisters und C. Scotts gehalten und dabei ziemlich schwierig zu spielen.

E. St. Willfort: „Vierhändige Wiener Vortragsstudien für den allerersten Klavieranfang", 1. Heft. Oesterreichischer Bundesverlag, Wien.

Eine wohldurchdachte Methode, die den trockenen Anfangsunterricht durch hauptsächliche Verwendung des reicher klingenden Vierhändigspiels genußreicher zu machen sucht; die Finger vielseitig und gleichmäßig auszubilden, die Uebungen durch anschauliche Titel zu beleben und damit die Phantasie anzuregen, Lust und Liebe zur Sache zu wecken bestrebt ist. Die Begleitung des Lehrers ist selbständig gehalten, oft aber im Satz anfechtbar. Wertvolle Winke bieten das Vorwort und die Ueberschriften der Stücke. Auch wer eine bestimmte Klavierschule verwendet, kann das Werk als willkommene Ergänzung gebrauchen.

*

Rechnitzer-Möller, Op. 47, 2: „Abendlied am Meer" für Cello und Klavier. Raabe & Plothow, Berlin.

Im älteren Stil, kernig, klangreich und dankbar für beide Spieler, mittelschwer.

Derselbe, Op. 48, 3: „Du schläfst", Lied für mittlere Stimme mit Klavier, ebenda. Wie alle Lieder des nordischen Komponisten sehr melodisch, warm empfunden und leicht eingänglich.

*

Fr. Wiemans, Op. 2: Lied für hohe Stimme und Klavier. Raabe & Plothow, Berlin.

Das französische Gedicht von Gautier schildert die Erde in den vier Jahreszeiten und ist von Wiemans charakteristisch im französischen neuimpressionistischen Stil illustriert, reichlich modern und kühn, klanglich apart, ein interessantes Op. 2!

*

K. Bienert: Vier Liebeslieder (Op. 10) für Sopran und Klavier. Borups Musikverlag, Kopenhagen 1926.

Diese Lieder des Konstanzer Musikdirektors gehören der alten Ausdrucksweise an, sind volkstümlich schlicht und herzlich, bieten aber wenig Eigenartiges. Die Singstimme ist dominierend, bald leichtbeschwingt rezitierend, bald kantabel. Das Heft eignet sich für häusliches Musizieren.

*

R. Schulz: Meditation. Verlag Simon, Stettin und Posen. Melancholisches Lied im Volkston.

*

E. Petschnigg: Zwei Balladen für Bariton und Klavier, „Alte Schweizer" und „Harmosan"; derselbe: Drei Balladen für hohe Stimme und Klavier: „Gustav III.", „Das Lied", „Die Ronde". Vienna-Verlag, Wien.

Der österreichische Schriftsteller und Komponist musiziert im guten, alten Stil, unbesorgt und kraftvoll diatonisch drauf los, von keiner modernen Originalitätssucht angekränkelt. Wie der alte Balladenmeister Löwe scheut er auch gelegentlich vor bekannten oder gar trivialen Wendungen nicht zurück, aber es gelingt ihm, die Texte überzeugend, lebendig zu illustrieren, die Stimmung sicher zu treffen und die Vorgänge bildhaft zu gestalten. In der ersten Folge ist die kantable Gesangsmelodie die Hauptsache und die kräftige Begleitung nur füllend und stützend. In der zweiten Sammlung ist der schildernde Klavierpart die sichere Grundlage, über der sich die Singstimme frei, im allgemeinen mehr rezitierend ergeht. Die Balladen verlangen einen guten Sänger, dem das Technische keine Schwierigkeit macht, der zu färben und anschaulich, ja dramatisch den Gang der Erzählung wiederzugeben versteht.

*

M. Zadora: Konzertbearbeitung der Meyerbeerschen Arie „Allmächtiger, o höre!" für hohen Sopran und Klavier. —

Daß ein Bedürfnis nach dieser Neuausgabe bestände, kann man kaum behaupten. Jedenfalls wirkt die am Schluß sehr verzierte, schöne Arie (mit einigen Gesuchtheiten) besser mit italienischem als deutschem Text. *C. Knayer.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Beim 450jährigen Jubiläum der Universität *Tübingen* gelangte eine dafür komponierte Jubiläumskantate für Soli, Chor, Orchester und Orgel von Karl *Hasse* zur Uraufführung.

— Der Chemnitzer Kirchenchor zu St. Jakobi ersang sich unter Professor Franz *Mayerhoff* auf der Internationalen Musikausstellung in Frankfurt a. M. nach raschem Einspringen einen vollen Erfolg. Der schwedische Berichterstatter will sich für eine Einladung des Chores nach Stockholm bemühen.

— Die „National Union of Organists Associations" ernannte Dr. Sigfrid *Karg Elert* (H.M.R.C.O.) zum Honorary-Member.

— Fritz *Hayn* bringt in Ulm a. D. in der nächsten Spielzeit u. a. folgende Werke zur Aufführung: Honegger: „König David", Mahler: „Lied von der Erde", Kempff: Sinfonie, von Waltershausen: Krippenmusik, Jos. Haas: „Deutsche Vesper", Männerchöre, Kirchensonate, Kaminski: Toccata und Choralsonate für Orgel, Hans Wedig: Chorstück.

— Erich Wolfgang *Korngold* wurde als Professor für Musiktheorie und Leiter der Kapellmeisterklassen (nach dem Rücktritt Hegers) an die Wiener Staatsakademie für Musik berufen.

— Helmut *Kellermann* wurde als I. Opernkapellmeister an das Stadttheater in Saarbrücken verpflichtet.

— Hermann *Scherchen* wurde zum Chefdirigenten des Bukarester Philharmonischen Orchesters ernannt.

— Guido *Adler,* der Ordinarius für Musikwissenschaft an der Wiener Universität tritt infolge Erreichung der Altersgrenze mit Ende des Sommersemesters vom Lehramt zurück.

— In Karlsbad errang der Klaviervirtuose Anton *Billotti* unter Generalmusikdirektor *Manzer* vollen Erfolg.

— *Die III. Thüringische Musikpädagogische Woche* findet auf Anregung und mit Unterstützung des Thüringischen Ministeriums für Volksbildung und in Verbindung mit dem Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer (Landesverband Thüringen) diesmal in *Eisenach* vom 9.—15. Oktober statt. Vorgesehen sind Vorträge von Universitätsprofessoren für Musikwissenschaft, sowie von Forschern und Führern aller Spezialgebiete der Musikpädagogik. An künstlerischen Darbietungen werden die H moll-Messe von J. S. Bach, Jesus von Nazareth von G. v. Keußler und mehrere Orchester- und Kammermusikkonzerte geboten.

GEDENKTAGE

— 14. August: 100. Geburtstag von Ernst Wilhelm *Fritzsch,* des Leipziger Verlegers und seinerzeitigen Redakteurs des „Musikalischen Wochenblatts".

— 16. August: 50. Geburtstag des bekannten Dirigenten Eduard *Mörike.*

— 18. August: Dr. Eusebius *Mandyczewsky,* der bekannte Wiener Theorielehrer und Herausgeber (Gesamtausgabe der Werke Haydns und Schuberts) wird 70 Jahre alt.

— 22. August: 100. Geburtstag des ehemaligen holländischen Wunderkindes, nachherigen in England wirkenden Komponisten Eduard *Silas.*

— Am gleichen Tag ist der 100. Geburtstag von Joseph *Strauß,* des bekannten Wiener Tanz- und Operettenkomponisten und jüngeren Bruders von Johann Strauß (Sohn).

— 23. August: 125. Todestag von Corona *Schröter,* der bekannten Sängerin und Komponistin des Weimarer Goethe-Kreises.

— 28. August: 100. Geburtstag des einstigen Violin-Wunderkindes Teresa *Milanollo,* die mit ihrer ebenfalls Violine spielenden Schwester Maria einst große Triumphe feierte.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Neben der *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer,* die sich zur Verwertung der Aufführungsrechte die Afma gegründet hatte, hat sich jetzt aus den Autorenkreisen der Gema eine zweite Komponistenorganisation, der *Bund Deutscher Komponisten* unter Führung von Prof. Paul *Graener* gebildet.

— Zu Beginn des kommenden Jahres wird in Max *Hesses Verlag,* Berlin W 15, das „Jahrbuch der deutschen Musikorganisation" zum erstenmal erscheinen, das von Prof. Leo *Kestenberg* unter Mitwirkung von Dr. Franz W. *Beidler,* Dr. Alfred *Einstein,* Prof. Dr. Hans Joachim *Moser* und Prof. Dr. Georg *Schünemann* herausgegeben wird.

— Der *Internationale Verband der Fachpresse,* Sitz Paris, wird seinen diesjährigen Weltkongreß in Berlin vom 26. bis 30. September 1927 abhalten, nachdem er in den Vorjahren in Paris und Rom stattgefunden hat.

— Die nächsten Veranstaltungen der Int. Gesellschaft für Neue Musik sollen 1928 in Brünn (Orchestermusik) und Siena (Kammermusik) stattfinden. Der neu gewählten Jury gehören an: Dr. Volkmar Andreae, Alban Berg, Alfredo Casella, Philipp Jarnach und Karel Jirak.

— *Ein Preisausschreiben für moderne Hausmusik* veranstaltet der Musikalienverlag von Friedrich Hofmeister in Leipzig. Preisgekrönt werden ein Trio, ein Duo und ein Klavierwerk. Hauptbedingung ist Spielbarkeit der eingereichten Werke, die in der Hauptsache der häuslichen Musikpflege dienen sollen. Alles Nähere erfahren Interessenten direkt durch den Verlag.

* * *

Berichtigung. Der in Heft 20 Seite 455 (Braunschweiger Musikbrief) genannte Komponist des zur Uraufführung gelangten Cello-Konzerts heißt nicht Ossip Krumak, sondern Ossip Kumok.

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Inland

Allgemeine Musikzeitung, 54. Jahrg., 27 und 28 (Berlin). — „Kritik der Kritik" von W. *Abendroth.* — „Der Niedergang der Gesangskunst" von W. *Dahms.* — „Die Orgel als Kult- und Konzertinstrument" von W. *Reimann.* — „Neue Sachlichkeit in der katholischen Kirchenmusik" von H. *Lemacher.*

Das Orchester, 4. Jahrg., 13 (Berlin). — „Die Orchester-Interpretation" von J. *Leifs.*

Deutsche Sängerbundeszeitung, 19. Jahrg., 27 (Berlin): Festschrift der Nürnberger Sängerwoche.

Die Musikantengilde, 5. Jahrg., 5 (Wolfenbüttel). — „Technik und Werk" von H. *Hoffmann.* — „Drei wiedergefundene Singweisen alter deutscher Lieder" von H. J. *Moser.* — „Vorschläge zur Neuregelung der Lautennotation."

Die Musikwelt, 7. Jahrg., 7 (Hamburg). — „Musikleben in Weimar während der letzten zwei Menschenalter" von O. *Francke.*

Die Vierte Wand, 17 (Magdeburg). — „Gegenwart und Zukunft des europäischen Theaters" von K. *Elwenspoek.* — „Unzeitgemäßes Repertoire" von A. *Kahane.* — „Egon Wellesz — Umrisse seines musikdramatischen Schaffens" von S. *Kayser.* — „Lauchstädt" von H. *Lebede.*

Hellweg, 7. Jahrg., 13 (Essen). — „Paul Hentrich" von H. *Lersch.* — „Das Buch und seine Kritik" von *Reismann-Grone.* — „Reformen im Musikunterricht" von G. *Böttcher.* — „Diebsbann" von H. *Watzlik.* — „Zwischen Hauptprobe und Première" von Fr. *Ege.*

Pult und Taktstock, 4. Jahrg., 5/6 (Wien). — „Klang als Traum und Wirklichkeit" von H. F. *Redlich.*

Rheinische Musik- und Theaterzeitung, 28. Jahrg., 23/24 (Köln). — „Männerchorfragen" von H. v. *Schmeidel.*

Signale für die musikalische Welt, 85. Jahrg., 26 u. 27 (Berlin). — „Das Musikleben am europäischen Balkan" (II) von L. Th. *Koffmann.* — „Ehe und Musik" von H. *Markt.*

Ausland

Der Auftakt, 7. Jahrg., 7/8 (Prag). — „Zug aus der Musikphysiognomie der Zeit" von E. *Steinhard.* — „Hindemith" von H. *Strobel.* — „Zeitgenössische Oper in ihren Hauptströmungen" von A. *Aber.* — „Maschinenmusik" von H. *Streckenschmidt.*

La Revue Pleyel, 45 (Paris). — „Das musikalische Leben in Berlin" von M. A. *Hoerée.* — „Die Theorien der Architektur" von G. *Rémon.* — „Mozarts Don Juan und die Uebersetzer" von R. *Dumesnil.*

Bezugsbedingungen

Vierteljährlich 6 Hefte mit Musik- u. Kunstbeilagen RM. 4.—. Einzelheft RM. —.80. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und die Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag einschl. Versandgebühr im Inland RM. 4.50, nach dem Ausland RM. 5.—. Postscheck-Rechnung Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart Nr. 2417.

*

Anzeigen-Preise

Die viergespaltene Nonpareille-Zeile RM. —.50. 1/1 Seite RM. 170.—, 1/2 Seite RM. 90.—, 1/4 Seite RM. 47.50, 1/8 Seite RM. 25.—, 1/16 Seite RM. 14.—. Bei Wiederholungen Rabatt. Anzeigen-Annahme durch den Verlag

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

48. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1927 Heft 23

Richard Wagners Lebensentfaltung und Weltanschauung, entwickelt an seinen Musikdramen

Von Dr. phil. KARL SCHWARZLOSE, Dozent an der Volkshochschule Charlottenburg

Um auch vor einem weiteren gebildeten Publikum Richard Wagners Weltanschauung zu entwickeln, sind wir an Quellen für unsere Darstellung gewiesen, in denen der Meister von Bayreuth seine Ansicht vom Wesen der Welt niedergelegt hat. Es sind seine Kunstwerke und Prosaschriften. Dabei ist es wohl nötig, Wert und Bedeutung beider für des Meisters Werdegang und Beurteilung zu charakterisieren und gegeneinander abzuschätzen. Wagner ist, um ihn richtig zu beurteilen, in erster Linie als Künstler, erst in zweiter Linie als Denker und philosophischer Schriftsteller einzuschätzen. Insofern eben ist es geraten, seine Weltanschauung überwiegend aus seinen Musikdramen zu entwickeln. Das Grundstreben des genialen Dichterkomponisten, welches das innerste Wesen seines Wollens ausmacht, ist ein einziges und durchaus einheitliches. Es ist gerichtet auf die Verwirklichung eines dramatischen Kunstwerkes, wie es sich ihm als Worttondichter als naturgemäßer Ab- und Zusammenschluß der bis auf ihn getrennten Entwicklung des gesprochenen Dramas und der Oper geoffenbart hatte. — Wenn wir nun eine gesamte Weltanschauung entwickeln wollen, so ist damit nicht nur gesagt, daß die verschiedenen Entwicklungsphasen in der lebendigen Individualität des Künstlers ihre organische Einheit haben, sondern vor allem auch dies, daß das Urteil über das Wesen der Welt seinem innersten Kern nach im Laufe des Lebens sich immer gleich bleibt. Wir werden also nachzuweisen versuchen, daß alle die Aenderungen, welche seine Weltanschauung im Laufe des Lebens erleidet, einzig und allein dadurch entstehen, daß neue Seiten und Elemente seiner geistigen Natur, die in einer früheren Epoche gleichsam unter der Schwelle des Bewußtseins geblieben waren, schärfer und in hellerer Beleuchtung hervortreten.

Wagners Ideal ist das „Reinmenschliche“, d. h. die von allen Schranken historisch gewordener Unnatur befreite Idee des im Gleichgewicht seiner körperlichen und geistigen Kräfte seine Eigenart harmonisch auslebenden „reinen Menschen“. Für diesen Idealbegriff lieferte ihm Ludwig Feuerbach reichliches Material. Es wird sich hernach zeigen lassen, daß zwischen dem Verhältnis Wagners zu Feuerbach, Schopenhauer und dem Christentum, durch welche Namen die Hauptperioden seiner Entwicklung bezeichnet werden können, ein gewisser Parallelismus besteht.

Richard Wagner wurde den 22. Mai 1813 zu Leipzig geboren, kaum fünf Monate vor den Tagen jenes gewaltigen Ringens, in welchem die verbündeten Völker vor derselben Stadt den korsischen Eroberer niederwarfen. Für die geistige Entwicklung Wagners wurde die Romantik namentlich durch zwei ihrer Elemente von Wichtigkeit; erstlich durch ihr Betonen des nationalen Standpunktes in der Kunst und zweitens dadurch, daß die Sehnsucht der Poesie nach einer Vereinigung mit ihrer Schwesterkunst — der Musik, in der Romantik akut wurde. Richard Wagner gehört nach seinem Herkommen einmal dem solide gebildeten deutschen Bürgertum von ehemals an, andererseits jener aus dem Stande der fahrenden Leute und Sänger hervorgegangenen eigentümlichen Bohémien-Welt des deutschen Schauspielertums, das eben erst eigentlich anfing, sich soziale Gleichberechtigung mit den übrigen Staatsbürgern zu erobern. Dies innergeistige Doppelverhältnis wurde in mannigfacher Beziehung bestimmend für seine ganze geistige Entwicklung. Seine Natur ist der Brennpunkt schroffer Gegensätze, sein Leben der Schauplatz mannigfaltigster Wechselfälle, sein Schicksal voll von schmerzlichen Ironien. Der Entwicklungsgang des großen Bayreuthers, des genialen Komponisten ist — möchte man sagen — selbst ein Drama. Mit 35 Jahren politischer Brausekopf (1848), Revolutionär und Genosse des Barrikadenbauers Bakunin wurde er im reifen Alter Freund des romantischen Königs Ludwig II., aber bald darauf wegen geheimer Befehdungen aus München vertrieben. — Der Komponist des „Rienzi“ und „Fliegenden Holländers“, dessen Genius schon die höchsten Erfolge verhieß, machte in der Fremde Auszüge für Klavier und Kornett aus den Opern Donizettis und Halévys, um nur den Hunger zu stillen. Der glühende Patriot, unter den deutschen Dichtern und Denkern einer der Deutschesten, saß an den Ufern der Limmat im Exil; er

hängte seine Harfe an die Weiden des Sees und weinte über sein Vaterland. Trotz der Gegensätze, die sein Leben zu zersplittern, ja zu zerreißen drohten, war er doch aus einem Guß; einheitlich in dem Genie, dem nie zufriedenen Geist, der stets auf Neues sinnt; einheitlich in dem bestimmten Ziel, das er sich gesteckt, das umfassende Kunstwerk, in dem alle Künste zusammenklingen, das Musikdrama, dem deutschen Volke zu schaffen. — Mit wenigen Schwankungen blieb er als Dichter und Komponist vom „Fliegenden Holländer" bis zum „Parsifal" der romantischen Dichtung treu, die aus der Quelle der deutschen Götter- und Heldensage schöpft, um eine neue wunderbare Welt der Kunst vor die entzückten Augen der Zuschauer zu zaubern.

Die erste Periode in Wagners künstlerischem Schaffen zeigt uns den Genius als Jüngling und werdenden Mann; künstlerisch als Anhänger der Vertreter Jungeuropas — Heines, Börnes, Laubes erst international, dann aufrichtig deutsch gesinnt. Philosophisch noch wenig oder gar nicht beeinflußt, steht er auf dem Standpunkt einer bürgerlich-freisinnigen, aber im ganzen noch unreflektierten Religiosität. — Welches sind nun seine Grundanschauungen in dieser Zeit? Die beste Antwort hierauf gibt uns der Dichter und Komponist selbst durch seinen Tannhäuser. In seiner „Mitteilung an meine Freunde" im Jahre 1851 bezeichnet er den Tannhäuser als eine Art revolutionäres Drama, hervorgegangen aus dem Abscheu über die modernen, unsittlichen und verlogenen Verhältnisse. 1856 behauptet er von derselben Oper, daß sie die hohe Tragik der Entsagung der endlich notwendig eintretenden, einzig erlösenden Verneinung des Willens darstelle. So urteilt er aus seinem Schopenhauerschen Pessimismus heraus.

In dieser Lebensepoche konnte Wagner als Glaubensbekenntnis die Worte prägen: „Ich glaube an Gott, Mozart und Beethoven; ich glaube an den Heiligen Geist und an die Wahrheit der einen unteilbaren Kunst; ich glaube, daß diese Kunst von Gott ausgeht und in den Herzen aller erleuchteten Menschen lebt. Ich glaube, daß ich durch den Tod hochbeglückt sein werde. Ich glaube, daß ich auf Erden ein dissonierender Akkord war, der sogleich durch den Tod rein aufgelöst sein wird." Diese Stelle zeigt zugleich Wagners festen Unsterblichkeitsglauben.

Im „Fliegenden Holländer" ist die Sage vom ewigen Juden „vom Land auf den Ozean" übertragen. Mitleid, Aufopferung, Suchen nach dem verlorenen Himmel, Treue bis in den Tod, stolze Auflehnung gegen Gottes Macht, Streit von Teufel und Engel um eine Menschenseele und vor allem Erlösung, dies sind Motive in der ganzen Dichtung, die an die geoffenbarte Religion anklingen, und zur rechten Beurteilung seiner Weltanschauung hier genannt zu werden verdienen. Die Erlösung hat er freilich damals in der ewigen Vernichtung gefunden, ein Zug, der seine spätere pessimistische Periode und die „Götterdämmerung" schon vorausahnen läßt.

Der Tannhäuser, hervorgegangen aus des Dichters innerstem Erleben, feiert in erhebenden Tönen den Sieg der ewigen Liebe über menschlichen Irrtum und Sünde. Tannhäuser ist das Bekenntnis von Wagners menschlicher Schwäche, Lohengrin die Verkündigung seines göttlichen Berufs. Seine Weltanschauung zeigt sich hier mehr noch als unbewußtes Gefühl, denn als mit Bewußtsein erfaßte Erkenntnis. Wir wenden uns nun zur Erkenntnis seines inneren Werdens der Epoche unter dem Einfluß des Junghegelianers Ludwig Feuerbach zu. Es repräsentiert diese Lebensspanne die Jahre 1849—1854; auch in dieser Zeit hatte er mit materiellen Sorgen zu kämpfen. Auf Liszts Rat wandte er sich, wenn auch widerwillig, nochmals nach Paris, um durch dortige Opernerfolge Geld und Ruhm zu gewinnen. Doch sein künstlerischer Antipode, der große Meyerbeer, hatte alle Opernerfolge für sich gepachtet. So kehrte er bald nach Zürich wieder zurück, das ihm bis zum Jahre 1859 eine Freistatt gewährte. In diesen Jahren wurde eins seiner größten Dichterwerke beendet: die Tetralogie — der „Ring des Nibelungen". Will man die tiefe Idee dieses Kunstwerkes voll würdigen, so müssen wir zunächst den Einfluß verstehen, den Schopenhauer und die nach ihm benannte pessimistische Weltanschauung auf ihn ausgeübt haben. Die wichtigsten Tatsachen für Wagners persönliches Erleben sind in dieser Entwicklungsepoche seine Liebe zu Mathilde Wesendonk und eben der Einfluß der Philosophie Schopenhauers. Mathilde nennt sich selbst, als sie nach Zürich kam, ein unbeschriebenes Blatt, auf das des Meisters Genius das Höchste und Schönste, was ihn damals in Leben und Fühlen, im Reich der Töne und des Gedankens bewegte, mit unverlöschlicher Schrift eingetragen habe. Sie bekennt in ihren Erinnerungen: So habe ich das Beste, was ich weiß, nur ihm zu verdanken! Er führte sie ein in Beethovens Musik, er erschloß ihr die Gedankengänge der Schopenhauerschen Philosophie. Er läßt sie teilnehmen an seinem Kunstschaffen! Auf ihrem Flügel ertönten zuerst die hehren Klänge seiner „Walküre", wenn er in der Dämmerung das am Tage Neugeschaffene ihrer lauschenden Seele offenbarte! — Doch ihre Beziehungen blieben platonisch, dichtete er doch damals das Drama der Nacht und des Todes, das Hohelied der Entsagung, den Sang von Nirvana — „Tristan und Isolde". Was hat ihn damals, als die

düsteren Abgründe ihn zu verschlingen drohten, über alles glücklich hinweggeleitet? Es ist in der Hauptsache das Verdienst der Schopenhauerschen Philosophie. Sein Hauptgedanke, die endliche Verneinung des Willens zum Leben, ist von furchtbarem Ernst, aber einzig erlösend wirkend; ihr Grundgedanke ist der absolute Pessimismus. Er läßt sich in die wehmütigen Verse zusammenfassen:

„Ist einer Welt Besitz für dich zerronnen, sei nicht in Leid darüber, es ist nichts.
Und hast du einer Welt Besitz gewonnen, sei nicht erfreut darüber, es ist nichts.
Vorüber gehen die Schmerzen und die Wonnen, geh' an der Welt vorüber, es ist nichts."

Wir können zur Kritik dieser Philosophie wohl dies sagen:

Die Intelligenz der Menschen besitzt die geradezu übernatürliche, ans Magische streifende Kraft, durch das Anschauen der ewigen Ideen und der in der Welt trotz aller Verkehrtheit bestehenden Harmonie und Zweckmäßigkeit, die Macht des Willenstriebes zu brechen und so sich selbst zu erlösen.

Diese Großtat vollbringt der Asket, der Heilige, der der Welt entsagt und das Genie, speziell der Künstler, der sie überwindet. So wird er eine Art Welterlöser. So verstehen wir wohl mit einem Schlage, welch einen faszinierenden Einfluß Schopenhauers Gedankenwelt auf Wagner ausüben mußte.

So geschah es, daß er gerade durch den Pessimismus der Religion wiedergewonnen wurde, welcher Schopenhauer eine wichtige Rolle in seiner Weltanschauung zuweist — wenn auch nicht dem naivsupranaturalen Christentum seiner ersten Schaffensperiode. — Wie nun diese Richtungen in seiner sich entwickelnden und allmählich sich abklärenden Weltanschauung in seinen großen Kunstwerken sich widerspiegeln, wollen wir nun an dem „Ring des Nibelungen" in möglichster Kürze der Idee nach nachweisen. In der Fassung des „Rings" von 1853 ist der große dramatische Gegensatz zwischen „Gold und Liebe" völlig herausgearbeitet und der Grundsatz durchgeführt: „wer Gold und Macht begehrt, muß auf die Liebe verzichten." So ist entschieden, wie im Faust mit dem Teufelspakt, eine viel größere dramatische Einheit gewonnen. Dazu die erschütternde Macht der Musik, die vom ersten bis zum letzten Ton das ganze Drama durchwaltet! Gewiß ein großartiges Werk, wie es höchstens jedes Jahrhundert nur einmal geboren wird. Was für eine Idee hat nun Wagner in seinem „Ring des Nibelungen" zum Ausklang und Durchbruch kommen lassen? — Der Ring versetzt uns zunächst zurück in die vorgeschichtliche Welt, wo noch Naturrecht waltete. Sie wird repräsentiert durch vier Gruppen von Persönlichkeiten, durch die hochherzigen Götter oder Lichtalben, Wotan, Fricka und deren Gefolgschaft; durch die gewaltigen, aber plumpen und geistig trägen Riesen, von der Sorte Wates, durch die auf ihren Jagdgründen lebenden, in sippenartiger Natürlichkeit sich ordnenden Menschen und durch die häßlichen, listig verschlagenen, zwergartigen Nibelungen oder Schwarzalben. Das Vorspiel, „Rheingold" zeigt zunächst, wodurch der beglückende Zustand des Naturrechts in der Welt zerstört wird; durch das selbstsüchtige Streben nach Besitz und Macht, welches zugleich bei den Zwergen und Göttern und dann auch bei den Riesen erwacht, während die Menschen vorerst noch frei davon bleiben. Es entsteht somit im weiteren Verlauf der Trilogie ein Vertragsrecht, unter dessen Fesseln alle davon Betroffenen leiden. Um diesen Zustand zu überwinden, müßte einer aus der noch natürlichen Welt den Ring gewinnen, zurückgeben und so das Ende der Vertragswelt bringen. Der entstandene Konflikt in der Brust Wotans ist nur zu verwinden durch seinen eigenen Untergang und diesen ersehnt er nun, um Achtung vor sich selbst zu bewahren. So will uns denn Wagner in seinem „Ring" das menschliche Erlösungsbedürfnis mit allen Nuancen vor die Seele rücken und hofft selbst auf die Erlösung, indem er die sterbende Brünnhilde an uns die Worte richten läßt:

„Ihr blühenden Lebens bleibend Geschlecht, was ich nun euch melde, merket es wohl.
Verging wie Hauch der Götter Geschlecht, laß ohne Walter die Welt ich zurück, meines heiligsten Wissens Hort, weis' ich der Welt nun zu!
Nicht Gut, nicht Gold, noch göttliche Pracht; nicht Haus, nicht Hof,
Noch herrischer Prunk, nicht trüber Verträge trügender Bund, nicht heuchelnder Sitte hartes Gesetz;
Selig in Lust und Leid läßt — die Liebe nur sein!"

Wie kommen wir also von der Alleinherrschaft des Vertragsrechts und damit von der Vertragswelt frei? ist die Kernfrage, die das ganze gewaltige Musikdrama beherrscht und durchtönt? Ist die Erlösung uns noch möglich? Mit diesen bangen Fragen im Herzen läßt der „Ring" uns scheiden: die Antwort hierauf gibt der „Parsifal".

Damit gelangen wir zu der vierten und letzten Epoche in Richard Wagners Lebensentfaltung und zu dem Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens, zu der Wendung vom absoluten zum bedingten Pessimismus, damit zugleich zu einer Verbindung von Buddhismus und Christentum in der Regenerationslehre.

Wagners Schicksal hatte sich gewendet. Der Fürst, nach dem er im Vorwort zur Herausgabe der Nibe-

lungendichtung sehnsüchtig ausgeschaut, hatte sich gefunden. Es war der achtzehnjährige König Ludwig II. von Bayern, der Jüngling mit der hochragenden Gestalt, mit den dunkelblauen Schwärmeraugen, dessen Seele sich schon seit Jahren mit jugendlicher Begeisterung in die Wagnersche Romantik versenkt hatte. Es begann nun eine Zeit schwärmerischer Freundschaft und freudigen Schaffens; doch bald von der katholischen Welt und von der Hofkamarilla befeindet und verleumdet, mußte Wagner aus München fliehen. Der unruhige Seefahrer auf dem Meere des Lebens wurde wieder aus dem Hafen verwiesen. Noch einmal warf er Anker am Vierwaldstätter-See in Triebschen bei Luzern. Unterdessen war seine vielgeprüfte und ihn viel prüfende Gattin Wilhelmine am 27. Januar 1866 gestorben und Frau Cosima, Liszts Tochter und Hans v. Bülows Gattin, zog in sein Haus ein, um es ihm zur Heimat zu machen. Nun erbaute er sein Festspielhaus und Heim „Wahnfried" in dem stillen, fränkischen Bayreuth. An seinem Geburtstage, dem 22. Mai 1872, wurde mit der 9. Beethovenschen Sinfonie der Grundstein gelegt und nach vielen Kämpfen und Mühen konnte 1876, Juni bis August, die erste Aufführung des Riesendramas „Ring des Nibelungen" stattfinden.

Nun wurde auch sein Wunderwerk — sein Schwanengesang — der Parsifal seiner Vollendung entgegengeführt, Februar 1877 als Dichtung und am 13. Januar 1882 in Palermo in der Komposition fertig. In diesem Jahre, als der für diese unvergängliche Dichtung 50jährigen Wiederkehr ihrer Entstehung, wird sich wohl eine große Zahl von Wagner-Verehrern in Bayreuth einfinden, um den Tönen seines unsterblichen Werkes andachtsvoll an geheiligter Stätte zu lauschen. 16 Aufführungen dieses Hymnus auf die Erlösung (26. Juli bis 29. August 1882) krönten des bald 70jährigen Meisters Lebenswerk! Wegen zunehmender Kränklichkeit zog Wagner sich im Winter 1883 in sein geliebtes Venedig zurück. Am 12. Febr. 1883 ließ er im Kreise der Seinen noch einige Akkorde aus dem wehmütigen „Rheintöchtergesang" ertönen! „Traulich und treu ist's nur in der Tiefe". Am 13. Februar 1883 neigte sich auch seine Lebenssonne zum Untergang — Richard Wagner war einem Herzschlag erlegen.

Wie hat er nun im Parsifal seine Weltanschauung vollendet? Die Kernfrage, die das ganze Musikdrama durchtönt und beherrscht, lautet: Harre auf die Erlösung! Die Antwort hierauf gibt uns die bekannte Graalsage. Wagner schreibt über sie: Aus einer Welt des Hasses und des Haders schien die Liebe verschwunden zu sein, in keiner Gemeinschaft der Menschen zeigte sie sich deutlich mehr als Gesetzgeberin. — Der Graal ist nun das Symbol der erhabenen starken Liebe; dies Symbol war der unwürdigen Menschheit schon lange entrückt, wurde aber von den Engeln zu dem liebesbrünstigen, einsamen Titurel und seinen Gesinnungsgenossen zurückgebracht, die auch den heiligen Speer besaßen, durch dessen Spitze Jesus einst verwundet wurde. Seiner Hülle entkleidet, erglüht der Graal unter dem Gebete der Graalsritter und gibt ihnen die Kraft, irdische Streiter für die ewige Liebe zu sein. Nur der Reine kann den Weg zu ihnen finden. So verkörpert die Graalsritterschaft die Welt der Liebe oder des heiligen Naturrechts, die reine Welt der irdischen Erlösung. Hier ist nichts von erkünsteltem Vertragsrecht, welches die Welt in Ketten hält, sondern hier gibt es nur den einen naturrechtlichen Grundsatz, daß jede Handlung diktiert sein soll von heiliger Liebe, daß aber diese Liebe auch zu tatkräftigem Handeln drängen soll. — So wollen uns „Tristan" und der „Ring des Nibelungen" die Erlösungsbedürftigkeit von der Herrschaft des Vertragsrechts, die Meistersinger und Parsifal die Erlösungsmöglichkeit im Rahmen des Naturrechts schildern.

So hoffe ich zur Ehrung Wagners, des Genius' von Bayreuth, für die heutige Leserwelt den Beweis erbracht zu haben, daß Richard Wagner sein ganzes Leben als „Mensch und Künstler" der Beantwortung einer der drei christlichen Kernfragen weihte, und zwar nach seiner und vieler Menschen Meinung der wichtigsten Frage des Lebens: Ist die Begründung des Gottesreiches auf Erden, d. h. die irdische Erlösung möglich? Hierin kulminiert seine ganze Weltanschauung. Er meinte, im Bilde gesprochen, es sei notwendig, den „goldenen Schlüssel" wieder auf die Erde zu holen, den einst der Heiland seinen Jüngern gab: Wagner war also Christ in einem weiten, großen Sinn des Wortes, wenn er auch freilich keineswegs im landläufigen Sinne ein Mann der Kirche war. — So fordert er besonders im Parsifal dazu auf, die geheiligte Liebe zur subjektiven Richtschnur jedes einzelnen Beschlusses im täglichen Leben auch im sozialen Sinn für den „Bund der Völker" zu erheben und sich zum Leiden und Mitleiden sowie zur Duldung und Leistung allein von ihr, der Liebe, bestimmen zu lassen.

Bei der Lektüre der Wagnerschen Schriften und bei eifrigem Studium seiner Dramen kommt man dahin, die übliche Tagesfrage, ob die Menschen der Gegenwart noch Christen seien, zu ersetzen durch die viel wichtigere, ob sie schon Christen sind? — Je mehr unsere Zeit von ihm, dem Genius von Bayreuth, lernt und seine Ziele begreift, desto mehr wird

auch der sittlich-religiöse Einfluß seiner Werke wachsen zum Segen für die Kirchen und zum Heile für die Menschheit!

Wir dürfen somit fragen: gerade auch in diesem Jahre als der 50jährigen Jubelfeier des Parsifal in Bayreuth: Ward dies auch für uns heutige Deutsche noch gedichtet? Hat unsere Zeit noch den Mut, mit ihrer Hand auf die Sterne des Himmelsgewölbes von Schönheit und Güte zu zeigen und zu sagen: Es ist unser Leben, das Wagner unter die Sterne versetzt hat? Wir schreiben dankbaren Herzens auf das schmucklose Grab im Garten der Villa „Wahnfried" in Bayreuth die Worte, die Wagners Grabstein trägt:

„Aus Tönen baut er eine Jakobsleiter
Von Erdennebeln auf zum Reich des Lichts!"

Stilkundliche Bemerkungen zu Beethovens Op. 91

Von Dr. PAUL MIES (Köln)

Unter allen Werken Beethovens nimmt das Op. 91 „Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria" eine besondere Stellung ein. Jede Biographie bemüht sich, über dieses Stück möglichst schnell hinwegzukommen. Die Darstellung bei Thayer (Band III) sucht Beethovens Anteil daran möglichst klein zu machen und schiebt die Hauptschuld dem geschickten und reklametüchtigen Mälzel zu. Sie zitiert im wesentlichen die schlechten Urteile und läßt die guten fort, wie Zelters Wort: „Vivat Genius und hol der Teufel alle Kritik!" Da nun zur Zeit eine öffentliche Aufführung des Werkes kaum möglich ist, aus mehreren, meist äußeren Gründen, da Bearbeitungen etwa für Klavier in den geläufigen Editionen nicht vorhanden sind, die Partitur nur in der großen Gesamtausgabe zugänglich ist (die Originalausgabe ist sehr selten), da schließlich gerade dieses Werk ohne den wirklichen Klang kaum vorstellbar ist, so hat man tatsächlich die Ansicht, daß man dieses Werk seiner Geringwertigkeit, seiner Beethoven-Unähnlichkeit wegen nicht zu kennen brauche. So ging es wenigstens mir — — und manchen andern, Musikern und Musikwissenschaftlern, mit denen ich sprach. Wie erstaunte ich, als ich kürzlich das Werk in den Schallplattenaufnahmen der Parlophon-Gesellschaft kennen lernte (P. 9072/3, Mitglieder des Orchesters der Staatsoper unter Dr. Weißmann) und bemerkte, daß es echte Züge des Meisters fast in jedem Takte zeige und daß es voll von Beziehungen zu anderen seiner Werke ist. Gewiß ist es ein Grenzwerk seines Schaffens, ein solches ist aber auch die Pastoralsinfonie zu großen Teilen. Tonmalerischer, wie die letzten Takte des langsamen Satzes der VI. Sinfonie ist auch keine Stelle des Op. 91 und ganze Teile, wie der zweite — Sieges-Sinfonie — sind völlig frei davon. Die Einführung des „God save the King" lag für Beethoven sehr nahe, hatte er diese Melodie doch schon früher zu Klaviervariationen benutzt, ebenso wie das „Rule Britannia"; auch unter den Bearbeitungen für den Engländer Thomson kommt das erste vor. An motivischer Entwicklung ist das „Gewitter" zweifellos der „Schlacht" überlegen. Die Rhythmik der letzteren ist dagegen mannigfacher, im Ueberdecken vielfacher Teilungen der Zählzeit vielleicht einzigartig bei Beethoven. Da erklingen mehrfach gegliederte 16tel-Läufe der ersten Geigen mit 8tel-Triolen der zweiten Geigen und Bratschen, mit dem Rhythmus ♩ 𝅗𝅥. | ♩ 𝅗𝅥. | 𝅝 | (fz, fz) der übrigen Instrumente, dazu dröhnen die Achtel-Signale der Tromben und zwei große Trommeln, „wodurch die Kanonenschüsse bewirkt werden" (in Wien waren sie 5 Wiener Schuh ins Gevierte) schlagen dazu ganz freie Rhythmen. Ich glaube kaum, daß Thayers Behauptung stimmt, „daß diejenigen, welche an der Aufführung beteiligt waren, das Werk als einen großartigen musikalischen Scherz betrachteten." Beethoven schreibt in den umfangreichen „Bemerkungen für die Aufführung": „Diejenigen, welche die Kanonenmaschinen spielen, müssen durchaus nicht im Orchester, sondern an einem ziemlich entfernten Ort stehen, und müssen von sehr guten Musikern gespielt werden. (Hier in Wien wurden selbe von deren ersten Kapellmeistern gespielt)." Und wirklich, wer diese scheinbar ganz unregelmäßigen Rhythmen richtig bringen wollte, der mußte sicher und taktfest sein. Von hier aus gewinnt dann auch das Auftreten der Ratschen (für das Gewehrfeuer) eine Bedeutung. Sie treten im wesentlichen nur im Schlachtteil auf, d. h. sie dienen nur zur Verunklarung des Rhythmus und wieder ist Beethovens Bemerkung bezeichnend: „Man überläßt dieses (die Ratschen) Männern von Einsicht, nur ist in Acht zu nehmen, daß sie nie Anfangs bei einem Tempo eintreten, außer beim Presto: Alla breve, damit man das Thema von jedem Tempo höre. Beim Sturmmarsch spielen sie gar nicht". Er war sich seines Tuns auch hier bis ins Kleinste bewußt. Erst wenn Thema und damit Tempo und Rhythmus dem Zuhörer klar geworden waren, dann sollten rhythmische Verschiebungen, Ueberstülpungen, Verun-

klarungen einsetzen; der Sturmmarsch sollte aber seine straffe Rhythmisierung beibehalten. Ist die Verteilung der Kanonenschüsse, die zweifellos von Beethoven nicht willkürlich gesetzt sind, im allgemeinen nicht leicht einzusehen, so ist die Absicht deutlich bemerkbar im Schluß des ersten Teiles. Hier kehrt der im Anfang so frische Marlborough-Marsch des französischen Heeres im Andante mit seltsamen, gedrückten Harmonien, manchmal stockend wieder. Die Stelle hat in der ganzen Anlage weitgehende Aehnlichkeit mit dem Schluß des zweiten Satzes der Eroica. Die Rhythmisierung der Kanonenschläge ist dabei folgende:

Man sieht, wie die Kanonenschläge (durch o bezeichnet) in immer weiteren Abständen erfolgen, dabei ganz frei im Takte stehen; so unterstützt diese Auflösung des Rhythmus ergreifend die auch melodisch und dynamisch deutliche Auflösung des Marschliedes.

Weist so das Werk lehrreiche Beziehungen zu früheren Beethovens auf, — der Eroica, des Pastorale, auch das „Lebewohl"-Thema der Klaviersonate Op. 81 a taucht auf — so ist doch noch wichtiger eine andere Feststellung. Ich habe auf S. 148 meines Buches „Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stils" die Themen der „Gegenliebe", der Chorfantasie, des Chores „Wer ein holdes Weib errungen" und der „Ode an die Freude" nebeneinandergestellt und gezeigt, daß eine gleichmäßige Bindung von freudigster Stimmung des Textes und melodischer Linie über die ganze Lebenszeit besteht. Und in diese Reihe gehört auch die „Sieges-Sinfonie". Ich brauche zum Beweise nur einige Entwicklung der Melodie „God save the King" in Fugato herauszugreifen und neben solche der Freudenmelodie zu setzen. Die Gleichheit der musikalischen Struktur ist unverkennbar, wieder zeigt sich, wie der gleiche Ausdruck die gleichen musikalischen Ausdrucksformen nach sich zog.

Op. 91 a)

b)

c)

IX. Sinfonie a)

b)

Bezeichnend ist, daß in der Hymne die Notenlängen gleich werden, was sie in der Freudenode von vornherein sind; die melodischen Linien weisen starke Aehnlichkeiten auf, und daß diese gerade im Marschteile der Sinfonie besonders deutlich werden, erscheint selbstverständlich. Der Eindruck der Gleichheit ist übrigens beim Hörer noch größer, als ihn diese Beispiele vermitteln. Die Klaviervariationen über das Lied zeigen keinerlei Aehnlichkeiten; hier lag auch kein Anlaß zu solcher Freudestimmung vor. Ihre Tonart ist E dur. Daß die „Siegessinfonie" in D dur steht, entspricht auch durchaus der von mir bei Beethoven festgestellten Charakteristik der Tonarten (a. a. O. S. 159).

Das Op. 91 ist ein Grenzwerk im Schaffen des Meisters, wie auch die Pastorale. Aber er hat es durchaus ernst mit dem Werke gemeint, und so zeigt es in allem und jedem die ihm eigenen Ausdrucksformen. Wer es ernst mit dem Studium Beethovens und seiner Kunst nimmt, der möge von der durch die Schallplattenaufnahme gebotenen Möglichkeit, das Werk zu hören, Gebrauch machen. Gerade die Durchsichtigkeit und Zweckhaftigkeit läßt manches deutlich erkennen, das andere Werke nur ahnen lassen. Die Einheit in Beethovens Schaffen und sein Ernst treten auch hier zutage.

Vom Frohsinn in der modernen Musik

Von Dr. HERMANN HAAS (Prag-Žižkov)

Heiterkeit ist das Produkt der Gleichgewichtslage aller Lebensfunktionen, und zwar ein lustbetontes, da ja das Bewußtsein dieses stabilen Zustandes automatisch ein Lustgefühl auslöst. Je nachdem, ob hiebei mehr physische oder psychische Funktionskomplexe eine Rolle spielen, verbreitet die Heiterkeit eine dickere, lebenskräftigere, oder eine dünnere, feinere, geistigere Luft. Erstere ist mehr die Atmosphäre des Südländers, in dessen geistiger Verfassung ja die äußeren Lebensbedingungen (Klima u. a.) eine ungleich größere Rolle spielen als bei uns Nordländern, bei denen die *psychischen* Komplexe das Uebergewicht haben. Eine gewisse Mittelstellung zwischen beiden mit noch starker Betonung der physischen Komplexe stellt das Wien von gestern dar: nur *dort* konnte jene Kunst, die an die meisten *physischen* Voraussetzungen geknüpft ist, die Tanzkunst, als Erlösung von der Starrheit gefeiert werden; und diese besondere Mischung ist es auch, die mit anderem den Grund gegeben hat, daß die größten Künstler trotz aller übler Erfahrungen sich immer wieder unwiderstehlich zu dieser Stadt hingezogen fühlten und fühlen, die wie ein großes Licht ungezählte Falter anlockt, um sie an sich und in sich verbrennen zu lassen und dann mit wohllüstigem Grausen das Schauspiel eines glänzenden Autodafés (oder auch nur die „Hetz" eines prächtigen Leichenbegängnisses) zu genießen.

Da nun die Heiterkeit etwas ist, was ohne Zutun des *bewußten* Handelns zustandekommt, indem es sozusagen auf dem physikalischen Problem richtiger Kräfteverteilung beruht, dessen *Lösung* erst ins Bewußtsein vordringt, muß eine Musik, die dieser Stimmung entspricht oder sie verbreitet, in erster Linie *eine* Forderung erfüllen: sie muß unmittelbar durch sich selbst zu wirken vermögen, muß die Macht haben, diesen Gleichgewichtszustand anzuregen und fortbestehen zu lassen, muß schließlich auch die in Betracht kommenden physischen Komplexe zu befriedigen vermögen (man nennt das „ins Blut gehen"), ohne doch auch die psychischen Kräfte brach liegen zu lassen; sie muß, wenn man so sagen darf, „gefühlsevident" sein, von Seele zu Seele sprechen, ohne daß die Zwischenstation des Kopfes eingeschaltet würde, kurz: sie muß die *wahre* Volkstümlichkeit besitzen.

Aber schon eine flüchtige Betrachtung der äußeren Verhältnisse überzeugt uns, daß wir von der modernen Musik, wie sie sich uns bis jetzt überwiegend darstellt, Frohsinn in diesem Sinn nicht erwarten können. Leben wir doch unter derart verwickelten und unbefriedigenden äußeren Verhältnissen, daß es einem um seine Zeit besorgten Künstler außerordentlich schwer werden muß, auf die Dauer zu einem inneren Gleichgewichte vorzudringen. Und so trägt auch unsere Musik vorwiegend ernsten Charakter; ruhelos geht ihr Strom durch Dissonanzenhäufungen hindurch und läßt nur selten Ruhepunkte zu. Unsere Musik ist schon von vornherein auf die Zuspitzung und Vorbereitung von Katastrophen angelegt. Dementsprechend ist das Motiv oder Thema *allein* nichts mehr. Das Dogma vom alleinseligmachenden Gefühlsausdruck, der einem Wagnerschen Thema den eigenen gewaltigen Stempel aufdrückt, gilt nicht mehr. Die Moderne arbeitet mehr mit Themen, bei denen man nicht fragen darf: „Was vermögen sie zu sagen?" sondern: „Was vermögen sie zu erleiden?" Das Thema allein ist dann ein Schemen, das seine Gefühlswerte und damit sein Profil erst in der Verarbeitung, im Fortschreiten und Kampf gegen andere erhält, die das gleiche Schicksal treibt: sich einen Inhalt zu erkämpfen. Die Themen sind auch gar nicht für sich allein gedacht, sondern nur im Zusammen- und Gegenklang gegen andere; sie sind wie die Elemente, die einer Versuchsreihe zugrunde gelegt werden, und die Tondichtung ist das Experiment, in dem sich die Elemente nach ihrer Wahlverwandtschaft gruppieren.

Doch auch die „Gefühlsevidenz" genannte Fähigkeit, auf den Hörer *unmittelbar* zu wirken, vermissen wir in der modernen Musik fast gänzlich, da sie für ihr Verständnis des Umweges über den Kopf nicht entraten kann. Denn wer wollte behaupten, daß zum Erfassen dieser auf dem selbständigen Leben der Einzelstimmen aufgebauten Musik nicht eine starke geistige Zergliederungstätigkeit nötig ist, von deren Ergebnis dem Empfindungszentrum erst mittels des Verstandes mitgeteilt werden kann? Gewiß ist dieser Mangel, daß nämlich der *volle* Genuß des Werkes die Verstandestätigkeit zur *unentbehrlichen* Voraussetzung hat, von vielen, auch den modernsten Komponisten, instinktiv empfunden worden. So hat sich von den Tondichtern von gestern und heute mancher gerne schon vorhandener Motive und ganzer Melodien bedient, die bereits Allgemeingut des Volkes geworden sind oder deren Schöpfer sogar das Volk selbst ist, und damit wieder die „Gefühlswerte ante rem" eingeschmuggelt; und wenn gar einer,

und nicht der Schlechteste der ganz Modernen, ich meine Felix Petyrek, dessen „Litanei“ auf dem Programme des vorjährigen Züricher Musikfestes stand, sogar über den Jodler, diese primitivste Aeußerung des Lebensgefühles der Alpenländer, den Bogen einer groß angelegten Passacaglia spannt, deutet das nach derselben Richtung.

Daß es aber unter den modernen Komponisten bisher keinen zu geben scheint, der wahrhaft volkstümliche Werke zu schaffen vermöchte, liegt noch an etwas anderem: die moderne Tonsprache hat keine Ausdrucksmittel für naturgewachsene, unkomplizierte Lustempfindungen. Nur so ist es erklärlich, daß jene heute lebenden Komponisten, die überhaupt volkstümlich zu wirken vermögen, gerade dann sich am weitesten von den Errungenschaften der Neutöner entfernen, wenn sie diese Wirkung am besten erreichen. (Man denke nur an die populären unter den Werken etwa eines Pfitzner oder R. Strauß oder, in gebührendem Abstande natürlich, die Opern Julius Bittners.)

Mit der Heiterkeit in gewissem Sinne verwandt ist der Witz, der jedoch das Gleichgewicht, das jene verlangt, nicht zur Voraussetzung hat. Beim Witz ist das Charakteristische die bis zu gewissem Grade beabsichtigte, schon an und für sich *bewußte* Verdrängung unlustvoller Zustände durch lustvolle Vorstellungen, ganz abgesehen von der Art und Verwendungsweise der hierbei zur Geltung kommenden Assoziationen. Der Unterschied ist also ganz deutlich: dem lustbetonten, stabilen Gleichgewichtszustande, der sich selbsttätig aus der richtigen Ausbalancierung der einzelnen Kräftekomponenten ergibt, steht hier das absichtvolle Streben gegenüber, die auf dem Schauplatze des Bewußtseins auftretenden Komponenten derart zu gruppieren, daß sich ein Plus zugunsten der lustvollen Vorstellungen ergibt. Da nun die moderne Musik stark mit bewußten Komplexen arbeitet und in ihr der *Wille* zum Ausdruck eine große Rolle spielt, ist es von vornherein klar, daß der modernen Musik für den Witz viel eher Ausdrucksmöglichkeiten zur Verfügung stehen werden als für die Heiterkeit. Dazu kommt, daß diese als *Zustand* schon an und für sich einer Kunst fremd sein muß, die die Ruhe des Zuständlichen verschmäht, in der im Gegenteil alles auf Bewegung herausläuft, immer etwas „geschehen“, Bewegung um jeden Preis erzielt werden muß. Es soll nicht in Abrede gestellt werden, daß sich gerade in diesem Zuge treibende Kräfte unserer materiellen Lebenshaltung spiegeln; aber das Resultat, das sich aus diesen Voraussetzungen ergibt, ist darum auch von dem bisher Gewohnten durchaus verschieden. Alle Willkürlichkeiten und Extravaganzen, wie sie den musikalischen Witz auch bisher oft kennzeichneten, waren gemildert durch die Ruhepunkte der Harmonie und des Rhythmus, die alles Flüchtige, Entgleitende mit fester und sicherer Hand zu einheitlicher Wirkung zusammenfaßten. Nun mit dem Prinzip der unruhigen Polytonalität und Polyrhythmie dieses einheitliche Band fällt, kommt man vom Eindrucke des Gewollten, unruhigen, Gewaltsamen und Extravaganten nicht los. Man merkt zu stark die Absicht, lustig sein zu wollen. Der Witz der Modernen hat die harmlose Munterkeit eingebüßt und ist kein das Herz befreiendes, eher ein durch Kritik den Verstand aus der Starrheit lösendes Phänomen. Der Einwand, daß dieser Eindruck daher komme, daß wir eben mit unseren alten Gewohnheiten zu hören an diese modernen Musikwerke nicht herantreten dürfen, sondern umlernen, unser Musikhören auf die Basis der neuen Kunst stellen müssen, trifft in dieser Hinsicht nicht zu; denn unsere alten Hörgewohnheiten sind in dem Verhältnis von Ruhe und Bewegung, Einheit und Vielheit u. a. derart tief begründet, daß man hier nicht mehr von einer bloßen Gewohnheit sprechen kann. Ganz abgesehen davon, daß sich auch die Modernen die althergebrachte Wirkung der Harmonie und der anderen alten Kunstregeln gelegentlich recht wohl zu schätzen wissen. Wenn die ganz Modernen durch eine von der Malerei hergeholte Technik, nämlich das Uebereinandersetzen verschiedener Tonarten und das dadurch entstehende Verzeichnen der einzelnen Dimensionen eine besondere lustige Stimmung zu erzeugen suchen, so ist das nur grotesk. Daß dagegen die Satire und Parodie ein Feld darstellen, auf dem sich die moderne Musik gerne und mit Erfolg auslebt, kann nach dem Vorerwähnten wohl gar nicht mehr zweifelhaft sein. Es soll in diesem Zusammenhange unterlassen werden, weitere Beispiele für obige Ausführungen beizubringen; denn sie liegen, wie uns scheinen will, zu sehr auf der Hand, als daß es nötig wäre, noch ausdrücklich auf sie hinzuweisen.

Heinrich Ignaz Franz Biber und seine Bedeutung als Violinkomponist

Von Dr. HILDEGARD WEIZSAECKER

Aus der Reihe der genialen Musiker, welche durch ihre Tätigkeit als Künstler und Komponisten in der Zeit vor J. S. Bach der deutschen Musik im In- und Auslande zur Anerkennung verhalfen, verdient der Name des deutsch-böhmischen Geigers H. J. F. Biber hervorgehoben zu werden.

Heinrich Ignaz Franz Biber wurde am 12. August 1644 in Wartenberg bei Niemes im deutschen Nordböhmen geboren. Der Auszug aus den Taufmatrikeln August 1644, den das Pfarramt mir freundlichst zur Verfügung stellte, lautet:

Den 12. Baptisatus est Hennericus filius Martini e Mariae Piebers, Schützens allhier, Paten sind der Wohlehrwürdige und Wohlgelaerte Herr Maximilian Fogger, parochus allhier in Wartenberg, Herr Hennericus Bayer, Herr Johann Cal. Suchius Konschreiber, Jungfrau Dorothea Schnallerin.

Sein Vater Martin Biber war herrschaftlicher Schütze oder Büchsenspanner im Dienste des damaligen Besitzers der Herrschaft Wartenberg, des Grafen Christoph Paul von Liechtenstein. Wo Biber seine Ausbildung erhielt, ist sehr ungewiß, möglicherweise bei Hofkapellmeister Johann Heinrich Schmelzer in Wien. Nach einem Briefe Schmelzers an den Fürstbischof von Olmütz (Mähren) [1] soll Biber vor 1670 in Eggenberg angestellt gewesen sein. Im Jahre 1670 stand er jedenfalls im Dienste des Fürstbischofs von Olmütz Karl Grafen von Liechtenstein-Kastelkorn. Vermutlich hat sich der Besitzer der Herrschaft Wartenberg seiner angenommen und ihn seinem Verwandten empfohlen. Der Fürstbischof war ein sehr kunstliebender Herr und unterhielt eine für die damalige Zeit bedeutende Musikkapelle. Mit Vorliebe hielt er sich in Kremsier (Mähren) auf. Ende 1670 verließ Biber fluchtartig die Dienste des Fürstbischofs, möglicherweise als er nach Tirol gesandt wurde, um Violinen von Jakob Stainer in Absam abzuholen. (Siehe Briefwechsel des Fürstbischofs.) Wahrscheinlich war es diese Gelegenheit, welche ihn in die Dienste des Erzbischofs von Salzburg führte. Er scheint sich aber nicht in Feindschaft von seinem früheren Herrn, dem Fürstbischof von Olmütz, getrennt zu haben, denn manche seiner in Salzburg geschriebenen Kompositionen wurden nach Kremsier geschickt und sind sogar von Kremsier datiert, so daß man schloß, daß Biber bis 1673 in Kremsier geblieben sei. Diese Anschauung vertritt auch Guido Adler in seiner Vorrede zu Bibers Sonaten, als diese in den „Denkmälern der Tonkunst in Oesterreich" veröffentlicht wurden. Nimmt man jedoch an, daß er schon 1670 nach Salzburg kam, so stimmt wiederum die ebenfalls von Adler angeführte Tatsache, daß er 34 Jahre (bis zu seinem im Jahre 1704 erfolgten Tode) dem Erzbischof gedient haben soll. Die Würde eines Erzbischofs von Salzburg bekleideten während seiner Dienstzeit Maximilian Gandolph Graf Khuenburg und Johann Ernst Graf Thun. Biber wurde Vizekapellmeister und 1684 Kapellmeister, zugleich war er Präfekt des Singknabeninstitutes. Merkwürdigerweise war er nicht Violinlehrer. Er genoß großes Ansehen und scheint auch Kunstreisen unternommen zu haben. Am bayrischen Hofe war er zur Zeit der Kurfürsten Ferdinand Maria und Maximilian Emanuel sehr beliebt. Auch in Wien dürfte er gewesen sein. 1690 wurde ihm vom Kaiser der erbliche rittermäßige Adelsstand mit dem Prädikat „von Bibern" verliehen, nachdem er bereits 1681 um diese Auszeichnung angesucht hatte, jedoch abgewiesen worden war. Am 3. Mai 1704 starb er in Salzburg.



Heinrich Biber

Biber hat sich auf dem Gebiete der Komposition auf sehr vielseitige Weise betätigt; als Violinkomponist hat er die größte Bedeutung erlangt durch seine 8 Sonaten für Violine und bezifferten Baß vom Jahre 1681. Sie sind als Band V/2 der Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich von Guido Adler veröffentlicht worden. Aus der lateinischen Vorrede — die Sonaten sind dem Erzbischof Maximilian Gan-

[1] Musikalischer Briefwechsel des Fürstbischofs von Olmütz, veröffentlicht von Dr. Paul Nettl: Die Wiener Tanzkomposition in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts.

dolph gewidmet — geht hervor, daß Biber diese Sonaten aus einer größeren Anzahl als die besten ausgewählt hat. Der Rest blieb ungedruckt und über seinen Verbleib weiß man nichts.

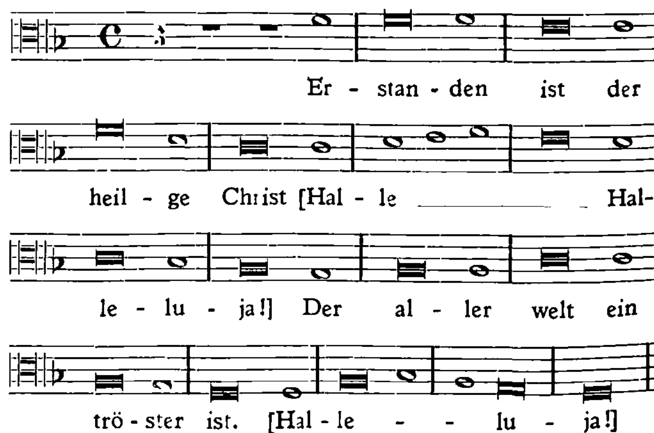
In seinen Sonaten bringt Biber gern freie improvisationsähnliche Einleitungen mit Figurationen der Geige über ruhendem Baß. Diese Sätze sind die brillantesten der Sonaten und tragen den Charakter von Präludien, die auf die eigentliche Sonate vorbereiten. Das Rezitativ steht bei ihm nicht an erster Stelle — wie bei seinen Vorgängern —, es erscheint häufiger als Zwischensatz und wird nicht breit ausgesponnen. Das Fugato verwendet er nur selten als selbständigen Satz. Das Finale ähnelt in der Form dem Präludium und eilt gern über einem Orgelpunkt zum Schluß. Einen Hauptbestandteil seiner Sonatenform bildet auch die Variation über einem basso ostinato. Diese Vorliebe teilt er mit seinem Vorgänger Johann Heinrich Schmelzer, in dessen Violinsonaten sie nie fehlen. Bibers Baßthemen sind meist kurz und einfach. Oft macht auch die Violinstimme den Eindruck eines Themas, das zugleich variiert wird, was besonders reizvoll wirkt. Bibers Kompositionsart, verglichen mit der seiner Zeitgenossen, steht jener Schmelzers entschieden am nächsten, so daß die Vermutung nahe liegt, Biber sei Schmelzers Schüler gewesen. Unter den Biberschen Variationen möchte ich die Passacaglia der VI. Sonate hervorheben, mit der er ein Stück von unvergänglichem Werte geschaffen hat. Sie wirkt stellenweise geradezu als Vorahnung von J. S. Bachs großer Ciaconna für Soloviolinе (aus der d moll-Suite).

Da Biber selbst ausübender Geiger war, führt er in seinen Kompositionen die Violintechnik zu einer für die damalige Zeit bedeutenden Höhe, wobei er technische Schwierigkeiten zumeist auf das Präludium und Finale konzentriert.

In der Violinliteratur des 17. Jahrhunderts spielt die Skordatura eine große Rolle. Dieses Aufgeben der Normalstimmung der Geige zugunsten einer anderen — für die gewählte Tonart vorteilhafteren — Stimmung verwendet auch Biber zur Erzielung besonderer Effekte. Sein zweites Sonatenwerk steht fast ausschließlich unter dem Zeichen der Skordatura. Es handelt sich um 15 Sonaten für Violine mit beziffertem Baß, denen eine Passacaglia für Solovioline angereiht ist. Erwin Luntz hat diese Sonaten als Band XII der „Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich" veröffentlicht. Wenn ich sie erst an zweiter Stelle nenne, so geschieht es, weil sie an Bedeutung den Sonaten von 1681 nicht gleichkommen. Ueber den Zeitpunkt ihrer Entstehung ist nichts bekannt. Luntz ist der Meinung, daß sie vor 1681 entstanden sind. Möglicherweise stammen sie schon aus der Kremsierer Zeit, denn der Fürstbischof von Liechtenstein besaß eine Vorliebe für Stücke mit „verstimmten Geigen". Daß es sich aber um jene Sonaten handelt, die Biber als minder gelungen nicht drucken ließ, ist nicht anzunehmen, denn die 15 Sonaten sind durch ein einheitliches Band verknüpft und bilden ein Ganzes.

Biber hat jeder dieser 15 Sonaten ein kleines Bild beigegeben, das eine Episode aus dem Leben Marias darstellt. Es handelt sich aber um keine Programmmusik. Das Bild soll nur eine bestimmte Stimmung erwecken und die Musik versucht, diesen Eindruck zu verstärken. Das gelingt verschieden gut. Sehr schön ist das „Lamento" der VI. Sonate „Christus auf dem Oelberg". Auch sonst finden sich viele schöne oder originelle Sätze, aber der Ausdruck scheint unserem heutigen Gefühl nach nicht recht zu dem Vorwurf zu passen. Als stärkstes Beispiel ist hier die „Himmelfahrtssonate" zu nennen, die mehr an den Einzug eines weltlichen Fürsten gemahnt.

Ein einziges Mal in diesen Sonaten verwendet Biber auch Textworte. Das Baßthema der „Auferstehungssonate" trägt die Aufschrift: „Surrexit Christus hodie". Schon Beckmann vermutet in seinem Werk „Das Violinspiel in Deutschland vor 1700", daß es sich um einen Choral handelt, dessen Textanfang die Worte bedeuten. Moser in seiner „Geschichte des Violinspieles" findet einen Anklang an das Lied „Christ ist erstanden". Ich habe bei Böhme (Altdeutsches Liederbuch. Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12. bis 17. Jahrhundert) ein Lied gefunden, dessen Melodie genau mit dem Baßthema übereinstimmt. Es ist ein alter Ostergesang, der jedenfalls im 17. Jahrhundert allgemein bekannt war und die Eindringlichkeit dieser Stelle in Bibers Sonate sehr erhöhen mußte. Böhme kennt das Lied folgendermaßen:



und sagt dazu: „Diese Melodie kommt in zahlreichen Varianten und zu verschiedenen Texten im 16. Jahr-

hundert und zwar zuerst in evangelisch-lutherischen Gesangbüchern vor. Zu vorstehendem deutschen Texte steht sie zuerst gedruckt in Trillers Singbuche 1555, mit der Ueberschrift: Auff die noten Surrexit Christus hodie!" Böhme weist das Lied auch in katholischen Gesangbüchern des 16. und 17. Jahrhunderts nach. Er hält es für eine deutsche Volksweise, für deren Beliebtheit die zahlreichen Drucke und Varianten sprechen, und ist der Ansicht, daß der deutsche Text älter oder wenigstens gleichzeitig mit dem lateinischen ist.

Bei Biber hat das Baßthema folgende Gestalt:



Es besteht also kein Zweifel, daß es sich um das angeführte Lied handelt.

Die Form der Sonaten ist mannigfaltig. Es erscheinen Elemente der Kirchen- und Kammersonate gemischt. Nur 7 Stücke tragen die Aufschrift „Sonata". Die Anfangssätze dieser Sonaten unterscheiden sich durch eine selbständige Baßführung von den Präludien, freien Einleitungssätzen mit einem Orgelpunkt im Baß. Der Form des Präludiums entspricht das Finale. Schlußsätze, die nicht diese Form zeigen, werden nur als Adagio oder Presto bezeichnet. Sonst besteht kein Unterschied zwischen den Sonaten und den übrigen Stücken. Variationen sind häufig, teils als Doubles von Allemande, Courante, Sarabande und Gigue, teils als Aria variata, manchmal auch selbstständig als einziger Satz der Sonate wie die Ciaconna der IV. und die großartige Passacaglia für Soloviolinė. Ein fugierter Satz ist nur in der XV. Sonate „die Krönung Marias" vorhanden und als Canzone bezeichnet. Ich möchte noch erwähnen, daß die einzige Skordaturasonate von 1681 eine merkwürdige Verwandtschaft mit den 15 Skordaturasonaten zeigt. Besonders die Form des Einleitungssatzes, die Adler als eine Art freier Arie bezeichnet, entspricht der beschriebenen Sonata. In ihr ist auch die einzige Gigue enthalten. Es wäre denkbar, daß diese Sonate in engerem Zusammenhang mit den genannten gestanden und von Biber als eine der besten losgelöst und mit anderen veröffentlicht worden wäre.

Ein Hauptfaktor zur Erzeugung der gewünschten Stimmung ist für Biber die Skordatura. Die erste Sonate hat Normalstimmung, ebenso die letzte Passacaglia. Wahrscheinlich wollte Biber schon durch dies äußere Mittel andeuten, daß der Mensch nach langer Irrfahrt zu seinem Ausgangspunkt zurückkehrt. Von den übrigen 14 Sonaten zeigt jede eine andere Skordatura. Biber verwendet am liebsten die Töne des Dreiklangs der Tonart, in der er sich bewegt, für die jeweilige Stimmung der Geige, wodurch oft aparte Wirkungen erzielt werden.

Ganz vereinzelt steht am Ende dieses Sonatenbandes die Passacaglia für Solovioline. Ihr Bild ist als einziges nicht der biblischen Geschichte entnommen. Es stellt einen Engel dar, der ein Kind an der Hand führt und tröstend und verheißungsvoll in die Höhe weist. Eine eigenartige Abgeklärtheit schwebt über dieser Passacaglia, die so seltsam von den anderen Sonaten absticht. Ein Hauch Bachschen Geistes durchweht dieses Stück, das allein hinreichen müßte, Bibers Namen unsterblich zu machen.

Wenn Bibers Schaffen durch die Aufnahme seiner Werke in die „Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich" gewürdigt wurde, so war diese rein wissenschaftliche Ausgabe für die Allgemeinheit doch nicht praktisch verwendbar. Den Anfang mit einer Neuausgabe machte Ferdinand David. Er nahm die VI. Sonate von 1681 in seine „Hohe Schule des Violinspieles" auf, gab aber zu viel Eigenes dazu, so daß sie nicht mehr stilrein erscheint. Eine mustergültige Neuausgabe der VI. und VIII. Sonate von 1681 verdanken wir Henri Marteau. Er hat sich durchweg streng an das Original gehalten und nur die für die heutige Spielweise fremde Technik der damaligen Zeit dem modernen Geiger zugänglich gemacht. Dadurch ist in dankenswerter Weise dem schönen Zwecke entsprochen, Bibers Sonaten nicht nur dem Wissenschaftler, sondern auch dem ausübenden Künstler nahezubringen. Die Skordaturasonaten haben in den letzten Jahren eine geigentechnische Bearbeitung erlebt in den „15 Mysterien für Violine und Klavier nach Kupferstichen biblischer Historien. Für den Konzertgebrauch neu bearbeitet von Robert Reitz". In dieser Neuausgabe wurden diese Sonaten mehrfach zu Gehör gebracht, doch ist nicht zu leugnen, daß die Umwandlung der Skordatura in Normalstimmung die ursprüngliche Wirkung beeinträchtigt.

Hermann Abert †

Von HANS JOACHIM MOSER (Heidelberg)

Ein plötzlicher, unvermuteter Herzschlag nach längerem Leiden, dem bereits völlige Genesung zu winken schien, hat vorzeitig ein bedeutendes Gelehrtenleben ans Ziel gebracht. Hermann *Abert*, ordentlicher Professor der Musikwissenschaft an der Universität Berlin, ist am 13. August 1927, sechsundfünfzig Jahre alt, in seiner Vaterstadt Stuttgart heimgegangen, treu umsorgt von Frau, Tochter und liebreichen Verwandten, und hat, einem oft halb im Scherz geäußerten Wunsch seltsam entsprechend, in schwäbischer Heimaterde die letzte Ruhestatt gefunden.



Hermann Abert †

Als Sohn des bekannten Ekkehard-Komponisten und württembergischen Hofkapellmeisters (dem er auch ein pietätvolles literarisches Denkmal gesetzt) ist Abert in einer musikgetränkten Atmosphäre aufgewachsen, der aber durch den aus Wagners Biographie bekannten Großvater Marquardt, den Begründer des großen Hotels, auch nicht der feste bürgerliche Unterbau fehlte; gern wäre der Gymnasiast ebenfalls Theaterkapellmeister geworden, aber was ihm zunächst unerwünscht schien, ist ihm dann doch zum Glück ausgeschlagen: daß der Vater ein „Brotstudium" verlangt. So hat Abert erst einmal in Tübingen den sicheren Grund eines abgeschlossenen altphilologischen Studiums gelegt, das den alsbald folgenden musikwissenschaftlichen Arbeiten in Berlin die besondere Richtung zum klassischen Altertum wies und ihm hier eine außerordentlich solide Technik vermachte. Erste Frucht dieser Bemühungen wurde das Buch „Die Lehre vom Ethos in der antiken Musik", fortgesetzt als Hallische Habilitationsschrift in den ebenso wichtigen „Musikanschauungen des Mittelalters", beides eine Teilgeschichte der älteren Musikästhetik, die Abert zwar später gern als bloßen „ersten Versuch" bezeichnete, die aber doch zumindest als höchst schätzenswerte Materialsammlung den Blick auf neue Gebiete lenkte und ihren historischen Wert behalten wird. Man hat Abert auf diese zwei Arbeiten hin sehr zu seinem Verdruß lange als bloßen „Musikphilologen" festnageln wollen — wohin seine wahre Neigung ging, hat er durch seine feinsinnige Schumannbiographie (in Reimanns Sammlung) deutlich bezeichnet. Dann aber fesselte ihn zunehmend die Operngeschichte des 18. Jahrhunderts. — Studien über Niccolo Jomelli und die Musik am württembergischen Hof begannen, denen Denkmälerausgaben zur Seite traten, die produktive Beschäftigung mit dem jungen Gluck und die Herausgabe von vier Bänden eines Gluckjahrbuchs schienen auf die noch heute schmerzlich vermißte, große Gluck - Biographie hinzusteuern. Da warf er das Steuer herum und ließ in der stillen Arbeit eines Jahrzehnts die große Mozart-Biographie unserer Tage entstehen, die ihm nach vielen Ehren und Anerkennungen als letzte Freude seiner Tage noch die große goldene Medaille des Salzburger Mozarteums eingetragen hat. Bescheiden bezeichnete er die Arbeit als „umgestaltete 4. Auflage" von Jahns „Mozart" — in Wahrheit wurde es ein ganz neues Buch, das dem bürgerlich-apollinischen Bilde von 1856 einen neuen, dionysischen Mozart gegenüberstellte und durch die eingestreuten Gattungsgeschichten den Horizont gewaltig nach allen Seiten erweiterte. Natürlich ist auch dieses Bild wieder zeit- und persönlichkeitsgebunden, und mancher mag sich manches anders wünschen. Aber dieses wahre Archiv der neueren Mozartforschung (das er in zwei Jahrgängen eines „Mozartjahrbuchs" fortzusetzen begonnen hat) stellt doch ähnlich wie Spittas „Bach" eine gewaltige Leistung voll feinsinniger Werkwertung und hoher Zuverlässigkeit dar, um das die nächsten Jahrzehnte nirgends werden herumkommen können. Kleinere

Arbeiten über „Goethe und die Musik", über Händels Opern und noch mehrere Denkmälerbände, endlich das „Illustrierte Musiklexikon", wurden das imponierende Bild seines Schaffens; über einem umfänglichen Bachwerk entsank ihm die Feder.

In Halle ist er vom Privatdozenten allmählich zum persönlichen Ordinarius aufgerückt, dann hat er (seit 1919) in schier blendendem Aufstieg rasch nacheinander den Heidelberger Lehrstuhl Wolfrums, den Leipziger Riemanns, den Berliner Kretzschmars geerbt, wurde Präsident der Deutschen Musikgesellschaft, der Kommission zur Herausgabe der Denkmäler deutscher Tonkunst, Mitglied der preußischen Akademie der Wissenschaften, durfte also in jedem Sinne als das repräsentative Haupt der deutschen Musikgelehrten betrachtet werden, und hat die Fülle dieser Aemter, zu denen noch Vorstandsmitgliedschaften in der Neuen Bach- und Händelgesellschaft traten, mit der ihm eigenen behaglichen Energie und sicheren Hand verwaltet.

In eigentümlicher und doch glücklicher Weise mischten sich bei ihm rasches böhmisches Musikantenblut und schwäbisch zähe Bedächtigkeit, die die Spontaneität des künstlerischen Eindrucks wissenschaftlich zu sichern und zu festigen verstand. Jedenfalls hat er, wie Spitta, Kretzschmar und Sandberger, wieder einmal das alte leidige Musikantenmärchen von den „unmusikalischen Musikhistorikern" gründlich ad abstrusum geführt. Ein köstlicher Humor, dem die schwäbische Derbheit keineswegs fehlte, hat ihm und seinen Lieben das Leben verschönt, doch verstand er es auch, sich durch Grobheit hinreichend unbeliebt zu machen, wo er „Gesinnungsproleten" zu wittern glaubte, und wie er selbst eine Vollblutpersönlichkeit war, galt ihm auch in der Bewertung der Mitmenschen und Kollegen mehr denn kalte Gehirnathletik, ob einer ein „Kerl" war oder nicht. Aller Gelehrtenphilistrosität abhold und doch gegen wissenschaftliche Schlamperei ein unerbittlicher Kritiker, hat er eine reiche Lehrtätigkeit entfaltet; es seien u. a. Hans Niedeken-Gebhardt und Ralph Meyer, Dr. Friedrich Blume und Dr. Rudolf Gerber, der Breslauer Privatdozent Vetter und der Kieler Lektor H. Hoffmann als seine Schüler genannt — in weiterem Sinne haben wir Fachvertreter der Musikwissenschaft wohl alle von ihm gelernt und empfinden die unersetzliche Lücke, die sein Tod gerissen.

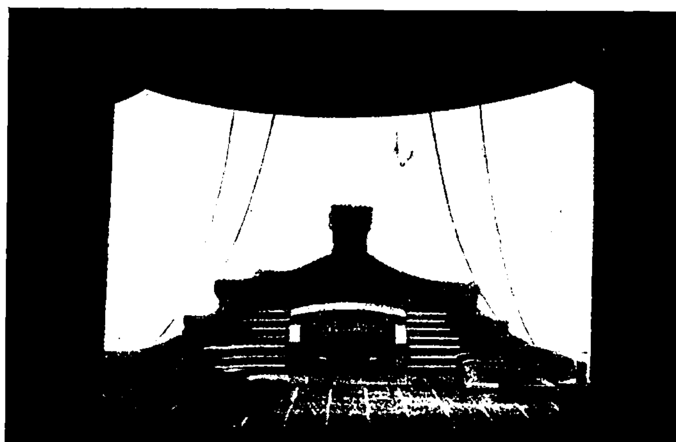
Die Bayreuther Jubiläums-Festspiele 1927

Von Dr. OTTO ZUR NEDDEN

Die diesjährigen Bayreuther Bühnen-Festspiele waren zugleich die Jubiläums-Festspiele zum 50jährigen Bestehen von Bayreuth. Als ein kulturelles Unternehmen von höchster Eigenart einst viel umstritten, dann viel bewundert, gepriesen und nachgeahmt, ist Bayreuth im Laufe der Jahre zu einem Stück deutscher Kulturgeschichte geworden, das als Kennzeichen einer ganz bestimmten Epoche der Musikgeschichte immer einzig dastehen wird. Von Bayreuth aus nahmen die Werke Rich. Wagners ihren eigentlichen Siegeszug durch die Welt und Bayreuth blieb trotz zahlloser Wagner-Aufführungen an allen Bühnen der Welt in den ersten 50 Jahren seines Bestehens immer die Stätte, wo Wagners Kunst mit all ihrer Eigenart einer ganz ins Breite gehenden Theaterkunst die wirkungssicherste und stilgerechteste Verkörperung fand.

Eine andere Frage ist es nun, inwiefern Bayreuth auch heute noch als ausschließliche Pflegestätte des Wagnerschen Kunstwerkes eine Berechtigung hat, wo die eigentliche Epoche Wagner zu Ende gegangen ist und sich Wagners Werke längst an allen Bühnen durchgesetzt haben, ferner, bejaht man diese Frage, inwiefern heute noch in Bayreuth selbst der große Bayreuther Stil festgehalten wird, wo der eigentliche Wagnersche Gesangs- und Darstellungsstil unter der jüngeren Künstlergeneration längst entschwunden ist. Die erste Frage nach der künstlerischen Berechtigung Bayreuths scheint mir nur eine Frage nach der Stellungnahme Rich. Wagner gegenüber überhaupt zu sein. Wer Wagner überhaupt in positivem Sinne gegenüber steht, der kann nicht anders, als die Berechtigung Bayreuths als Pflegestätte des Wagnerschen Kunstwerkes auch heute noch voll und ganz anerkennen, und zwar aus der ganzen Idee der Wagnerschen Kunstwerke selbst heraus. Wagner hat nun einmal beim Schaffen seiner groß angelegten Werke ganz stark mit der *Gesamtwirkung* von Dichtung, Musik und Bühnenbild gerechnet. Der einheitliche Zusammenklang von Dichtung, Musik und bildhaftem Eindruck des Bühnenbildes war ihm Voraussetzung für eine große, einheitliche Wirkung seiner Werke. Eben diese geschlossene Gesamtwirkung ist es aber, die der ungeheuren Probenarbeit wegen auf allen Teilgebieten des Musikdramas (Orchester, Chor, Solisten, Regie, Dekorationen, Beleuchtung) im laufenden Spielplanbetrieb anderen Bühnen in der Regel zu erreichen versagt ist. Bayreuth dagegen vermag alle diese Voraussetzungen zu erfüllen. Es hat der ganzen Idee seiner Festspiele, sowie der ganzen Anlage seines Festspielhauses nach die Möglichkeit, den von Rich. Wagner gewünschten und erstrebten Gesamteindruck zu erzielen. In dieser Tatsache allein schon liegt auch heute noch die künstlerische Berechtigung für die Bayreuther Wagner-Aufführungen begründet, und die Frage nach der Zukunft Bayreuths und seiner weiteren Berechtigung wird immer im engsten Zusammenhang damit stehen, inwieweit diese grundsätzliche Aufgabe Bayreuths festgehalten und angestrebt wird. Damit wären wir bereits bei der zweiten, oben aufgeworfenen Frage nach der Bewertung der augenblicklichen Bayreuther Leistungen. Was zunächst den Grundcharakter der heutigen Bayreuther Inszenierungen anbetrifft, so kann zur Freude eines jeden Freundes des Wagnerschen Kunstwerkes festgestellt werden, daß das besondere Wesensmerkmal des Bayreuther Kunstideals einer grundsätzlichen Einstellung auf die Wirkung der Gesamtinszenierung unter Verzicht auf das Starprinzip von Siegfried *Wagner* richtig erkannt ist und in neuzeitlichem

Sinne fortgeführt wird. Siegfried Wagner erhält damit in hervorragender Weise die von seinem Vater geschaffene und seiner hochbedeutenden Mutter weitergeführte Bayreuther Tradition. Dabei wird in Bayreuth absolut nach Wagners Grundsatz verfahren „Kinder schafft Neues und abermals Neues, sonst holt euch der Teufel der Unproduktivität und ihr seid die traurigsten Künstler". Die ganz neuartig angelegte Inszenierung des „Tristan", der in Bayreuth 21 Jahre nicht gegeben worden war, sowie die vielfachen Umgestaltungen im „Parsifal" und „Ring des Nibelungen" legen hiervon das lebendigste Zeugnis ab. Nicht alles darf als gelungen bezeichnet werden. So steht z. B. im „Parsifal" das stilisierte Bühnenbild der Blumenmädchenszene in zu schroffem Gegensatz zu den alten Dekorationen des ersten und dritten Aktes, die noch aus dem Jahre 1882 stammen. Anderes dagegen, wie die prachtvollen Bühnenbilder zu „Tristan und Isolde" (nach Entwürfen von Curt Söhnlein-Hannover), das neugeschaffene Bühnenbild des Klingsorturms sowie die ganz hervorragend gestalteten „Ring"-Dekorationen können als schlechthin vollendet gelten. Immer aber und überall spürt man die auf die Gesamtwirkung eingestellte oberste Leitung Siegfried Wagners, die in erster Linie den Gesamteindruck und nicht die Einzelleistung im Auge hat und speziell einen „Ring" geschaffen hat, der wohl alle in den Schatten stellt, was zur Zeit an Einstudierungen der gleichen Werke an anderen Bühnen geleistet werden kann.



Bayreuther Bühnenbild von „Tristan und Isolde" I. Akt

In dieser Kernfrage der Bayreuther Wagner-Inszenierungen liegen die Dinge also klar. Schwieriger steht es mit der Beurteilung der Einzelleistungen der Dirigenten und vornehmlich der Solisten. Von den Dirigenten ist heute absolut mit Bayreuth verwachsen nur noch Dr. Karl *Muck*, der vielbewunderte „Parsifal"-Dirigent der letzten Festspiele. Ihm stehen alle technischen und geistigen Mittel zur Verfügung, um das herrliche Bayreuther Orchester wahre Wunder an Steigerungen und Klangschönheiten verrichten zu lassen. Hand in Hand arbeitet mit ihm der als Bayreuther Chordirigent nicht minder geschätzte Prof. Hugo *Rüdel*, dessen Einstudierung der „Parsifal-"Chöre gleichfalls eine staunenswerte Leistung für sich genommen darstellt. Mit der musikalischen Leitung des „Tristan" war zum erstenmal Carl *Elmendorff* (München) betraut. Waren auch nicht alle Einzelheiten seiner Leistung zufriedenstellend (verschleppte Tempi im ersten Akt, gelegentliche klangliche Härten), so ließ doch seine musikalische Leitung als Ganzes in ihm gerade einen sehr befähigten „Tristan"-Dirigenten erblicken, der die verhaltene Glut dieser wunderbaren Partitur (insbesondere des Liebestodes) wundervoll zum Erklingen zu bringen wußte. Gleichfalls zum erstenmal saß Franz von *Hößlin* als „Ring"-Dirigent am Bayreuther Dirigentenpult. Auch hier konnte man nicht allem zustimmen. Es fehlte vor allem der breite Atem für die großen Crescendi sowie die souveräne geistige Führung. Gleichwohl hat man auch von seiner Leistung als Ganzem unbedingt den Eindruck, daß er in die große, ungeheuer schwierige Aufgabe hineinwachsen und sich die neu erworbenen Erfahrungen schnell zu eigen machen wird. Wie aber steht es nun mit dem Nachwuchs an Sängern und Sängerinnen? Ganz zweifellos ist mit dem Ausklang der eigentlichen Wagner-Epoche auch der große Wagnersche Gesangs- und Darstellungsstil verloren gegangen, über den noch vor dem Kriege eine weit größere Zahl von Künstlern verfügten als heutzutage. Um so überraschender war eine ganz fabelhafte Leistung bei den diesjährigen Jubiläumsfestspielen, die neue Brünnhilde von Nanny *Larsen-Todsen* (Stockholm), die sowohl nach der darstellerischen wie der gesanglichen Seite von solch überragenden Größe war, wie sie Bayreuth großartiger selbst in seiner Glanzzeit vor dem Kriege nicht besessen haben kann. Diese große Künstlerin, die die Isolde bereits unter Toscanini in der Skala mit großem Erfolge gesungen hat, an der Metropolitanoper in New York engagiert ist und in diesem Sommer die drei Brünnhilden nicht nur in Bayreuth, sondern auch an der Covent-Garden-Oper in London singt, war bisher merkwürdigerweise in Deutschland noch wenig bekannt. Mit ihrer Bayreuther Brünnhilde hat sie sich nun ein für allemal auch bei uns einen Ehrenplatz errungen, den ihr so leicht keine zweite Hochdramatische der Gegenwart streitig machen dürfte. Zu dem wundervollen, mit echtem Goldglanz gefärbten Organ gesellt sich eine ganz reife, tief erfühlte Darstellungskunst mit wahrhaft erschütternden Augenblicken. Im höchsten Maße bewundernswert bleibt darüber hinaus die Tatsache, daß die Künstlerin stimmlich bis zum letzten Augenblick glänzend durchhielt und keine Spur von Ermüdung zeigte. Im übrigen kann es nicht Aufgabe des vorliegenden Aufsatzes sein, alle solistische Leistungen im einzelnen durchzusprechen, zumal schon eine ganze Reihe solistischer Darbietungen, wie der prachtvolle Bayreuther Wotan Friedrich *Schorrs*, die ganz auf echtem Wagner-Stil angelegte Fricka Maria *Ranzenbergs*, der köstliche Mime Walter *Elschners*, die überlegen gespielte Kundry Barbara *Kemps* usw. von den früheren Aufführungen her bekannt und auch diesmal wieder durch die Tagespressen bereits eingehend gewürdigt worden sind. Bekannt von anderen Bühnen her war auch schon die Isolde Emmy *Krügers* der letzten Bayreuther Sieglinde, an deren Stelle jetzt die hoffnungsvolle Henny *Trundt*-Köln trat, sowie der neue Gurnemanz des mit einem voluminösen Stimmaterial ausgestatteten Ivar *Andersen* von der Dresdener Staatsoper. Ein Problem, das auch hier aufgerollt zu werden verdient, ist aber die Heldentenorfrage. Weder der Tristan und Parsifal Gotthelf Pistors (Darmstadt) noch der Siegmund Oskar Ralfs (Stockholm), noch der Siegfried Lauritz Melchiors (Kopenhagen) waren bei aller Anerkennung schöner einzelner Momente das, was man an dieser Stelle erwartet und was in ihrer Art z. B. die neue Brünnhilde der Nanny Larsen-Todsen unbedingt darstellt. Die Tenorfrage scheint für Bayreuth demnach gegenwärtig besonders schwierig zu sein. Es fehlt der große, typische Heldentenor mit überragenden Stimmitteln und gewinnender Darstellungskunst und vor allem mit einwandfreier Schulung der Stimme, die den Riesenpartien gewachsen wäre, an der

es leider auch dem sonst so hoffnungsvollen Fritz *Wolff* (Loge) ermangelt. Das Beispiel von Nanny Larsen-Todsen zeigt aber, daß der große Wagnersche Gesangs- und Darstellungsstil keineswegs unter der jüngeren Künstlergeneration völlig im Entsterben ist und auch auf diesem vielleicht wichtigsten Teilgebiet der Bayreuther Wagner-Inszenierungen ein vollwertiger Nachwuchs gefunden und herangebildet werden kann. Ganz besonders wäre dies auch für die Besetzung der kleineren Rollen vonnöten, in denen zurzeit noch vorwiegend bewährte alte Kräfte wie Carl Braun als Fasolt, Hunding und Hagen, Eduard Habich als Alberich tätig sind. Mag man nun aber auch an diesen Einzelleistungen auszusetzen haben, was man will, der Gesamteindruck der diesjährigen Bayreuther Jubiläumsfestspiele, ganz besonders des „Ring" war wieder ein so fabelhafter, daß erneut eindeutig und mit aller Klarheit in Erscheinung trat, was das deutsche Kunstleben an dem Bayreuther Wagner-Theater abseits nicht nur vom „Qualm und Pestgeruch der Industrie", sondern auch von allen Tendenz- und Richtungskämpfen der modernen Musikentwicklung besitzt. Es ist ein Kulturzentrum von erhabener Größe und idealer Reinheit, zu dem sich nicht nur weite Kunstkreise Deutschlands, sondern der ganzen Welt hingezogen fühlen, was der in diesem Jahre wieder besonders starke Besuch von Ausländern bewies. Abgesehen von dem künstlerischen Erlebnis wird auch das glänzende gesellschaftliche Ereignis, das die Festspiele auch heute wieder darstellen, für manche Kreise ein nicht unwesentlicher Anziehungspunkt bleiben. Ausschlaggebend ist aber natürlich der künstlerische Erfolg, ohne den Bayreuth nicht existieren kann, und in dieser Hinsicht haben gerade die diesjährigen Jubiläumsfestspiele das Ihrige voll und ganz getan.

*

Heinz Thies: Mozart

(Sein Leben unter strenger Benutzung aller historischen Quellen dargestellt für die Bühne)
Uraufführung am Lübecker Stadttheater

Im Rahmen einer die Winterspielzeit festlich beschließenden Mozart-Woche, die dank der Mitwirkung der hervorragendsten Kräfte vom Münchener Nationaltheater neben dem allein von hiesigen Kräften bestrittenen „Titus" mit dem „Figaro" (Heinrich *Rehkemper*, Wilhelm *Rode*, Felice *Hüni Mihacsek*, Elisabeth *Feuge*) und der „Entführung" (Paul *Bender* als Osmin) künstlerische Eindrücke von wirklich festlichem Gepräge vermittelte, erlebte auch Heinz Thies' dramatische Bilderreihe „Mozart" ihre Uraufführung.

„Das Leben eines großen Mannes darf nur dann in der Literatur zur Darstellung gelangen, wenn der Autor mit allen Quellen genau bekannt ist und nicht Dinge erfindet, die dem Tatsachenmaterial zuwiderlaufen. Denn die Schöpferkraft der Natur muß bestimmend bleiben für die Phantasie des Künstlers, die ja im Grunde nichts anderes ist" — mit diesen an den Beispielen „Wallenstein" und „Prinz von Homburg" unschwer zu widerlegenden Auslassungen beginnt das Vorwort, das Thies der Bühnenausgabe seiner Mozart-Szenen voranstellt. Obgleich eigentlich geschichtliche und dramatische Wahrheit nichts miteinander zu tun haben, legt der Verfasser dieses in Dialogform geschriebenen Lebensromans Mozarts besonderen Wert auf das „unter strenger Benutzung aller historischen Quellen", daß er eine solche Bemerkung ausdrücklich dem Untertitel seines Werkes beigibt. Wenn Thies seine Mozart-Szenen unter strengster Wahrung der historischen Ueberlieferung zu schreiben bemüht war, so konnte sich diese Arbeit auf hervorragende Werke der Musikwissenschaft aus der jüngsten Vergangenheit stützen, die in Forschungen eines Abert, Schiedermair, Schurig und Leitzmann das äußere Leben Mozarts mit unumstrittener Klarheit vor uns ausbreitet. Bienenfleißige Kärrnerarbeit jener Gelehrten trug dem Dramatiker das in reicher Fülle strömende biographische Tatsachenmaterial zusammen, das einen J. P. Lyser und neuerdings O. Janetschek zu romanhafter Gestaltung anlockte und nun auch — nach einigen ähnlichen, jedoch bedeutungslosen Vorbildern verschollener Literaten — einen jungen Bühnenautor unserer Tage zu dramatischer Wiedergabe in einer wirksamen, das Martyrium jenes Genies verdeutlichenden Szenenfolge ermutigte. Eine solche künstlerische Höhe wie etwa Gobineaus, Strindbergs und Heinrich von Steins dramatische Szenen aus dem Leben berühmter Persönlichkeiten erreicht freilich Thies nicht, aber es soll ihm gern bestätigt werden, daß sein Versuch gelungen ist, in einer effektvoll ausgewählten, dramatischen Bilderfolge das Martyrium im äußeren Werdegang von Mozarts Künstlerleben einem vielfach mit den Daseinswirrnissen dieses Genies gar nicht oder nur oberflächlich vertrauten Publikum vorzuführen. Thies eröffnet diese Szenenfolge mit einer bewegten Episode im Hause Leopold Mozarts kurz vor Wolfgangs Rückkehr aus Paris und zeigt uns dann in Bildern aus dem armseligen Künstlerheim Mozarts oder am Kaiserhof des Meisters Ringen um die Anerkennung als Künstler und jenen kräfteverzehrenden Kampf ums tägliche Brot. Das notzerquälte Leiden eines der größten deutschen Genies: das ist — ohne jede Problematik beschwert — das erschütternde Thema all dieser Stimmungsbilder, die uns schließlich auf den Wiener Friedhof an die für die Nachwelt unbekannte Stätte des Armengrabes Mozarts führen.

In der vom Intendanten Dr. Thur Himmighoffen betreuten Aufführung spielte Paul *Land* den in der Maske vorzüglich getroffenen Titelhelden mit leidenschaftlichem Temperament; er lieh den späteren, von dunklem Schicksal überschatteten Szenen aus dem Leidensweg jenes seines schöpferischen Wertes so unerschütterlich bewußten Künstlertums ergreifende Züge. Dr. *Paul Bülow.*

MUSIKBRIEFE

Brünn. Von den Neuheiten, die in dieser Saison auf den Brünner deutschen Bühnen zur Aufführung gebracht wurden, interessierten nur F. Petyreks „Arme Mutter und der Tod" und die Uraufführung einer Jugendoperette „Der Ehestreik" des Brünner Tonkünstlers A. Tomaschek. Alle übrigen Erstaufführungen, wie Verdis „Macht des Schicksals", d'Alberts „Golem" etc., fielen stark ab, da sie musikalisch nicht auf jener Höhe standen, die die Gewähr bietet, daß sie sich dauernd auf dem Spielplan erhalten werden. Petyreks Werk ließ aufhorchen und staunen, wie selbständig, eigenartig und eigenwillig sich dieser noch junge, im Ausland wirkende Brünner Meister entwickelt hat. Zum Teil der linksradikalen Richtung angehörend, löst seine Musik stete Spannung bei seiner Zuhörerschaft aus, besonders in der letzten Szene, in der sich die klangprächtige Musik zu äußerster Ausdrucksgabe verdichtet. Schade nur, daß die viele und erfolgreiche Arbeit an ein total verfehlt angelegtes Textbuch verschwendet wurde. Nicht minder befriedigte das Werk von Tomaschek, das eigentlich ein Mittelding zwischen Operette und komischer Oper vorstellt. Nirgends ist seiner Musik ein Gemeinplatz oder ein sich völliges Hingeben an rein operettenhafte Gepflogenheiten zur Last zu legen; sie ist vielmehr in vornehmen Grenzen gehalten, ist stets heiter, unterhaltsam und scherzend. Wenn die beiden Textdichter auch für einen wirkungsvollen Abschluß des 2. Aktes Sorge getragen hätten, wäre der große Erfolg ein voller, unumstrittener gewesen. Schließlich sei

noch erwähnt, daß eine Aufführung von R. v. Mojsisovics' komischer Oper „Der Zauberer" stattfand, allerdings unter Ausschluß der Oeffentlichkeit und der Kritik.

Abwechslungsreicher gestaltete sich das zumeist im Zeichen Beethovens stehende Konzertleben, in dem vor allem unsere Philharmoniker und unser Männergesangverein (mit seinem gemischten Chore) dem Jubiläum dieses größten klassischen Meisters durch die Wiedergabe der IX. Sinfonie bzw. der Missa solemnis Rechnung getragen haben. Beide Veranstaltungen verliefen überaus würde- und glanzvoll und bildeten Höhepunkte der diesjährigen Konzertsaison. Zu besonderem Dank verpflichtete uns dabei der Wiener Gastdirigent L. Reichwein (Philharmoniker) und der Brünner Dirigent O. Hawran (Männergesangverein), die an dem ausgezeichneten Gelingen dieser Musikfeiern den größten Anteil hatten. — Halten wir uns zunächst an die teils von Reichwein, teils von den Theaterkapellmeistern Adler und Mihálovits geleiteten übrigen philharmonischen und Theatervereinskonzerte, so verdanken wir ihnen vor allem die Aufführungen von Bruckners IV. Sinfonie, Mahlers „Lied von der Erde", H. Wolfs Italienischer Serenade, mehrerer sinfonischer Dichtungen von R. Strauß etc., leider aber auch die Uraufführung einer vom ersten bis zum letzten Takt unselbständigen, minderwertigen und von Anklängen völlig durchsetzten Orchesterfantasie eines Nordböhmen Zitterbart, deren Wiedergabe die Geduld des Publikums auf eine harte Probe stellte. — Der Männergesangverein brachte in einem anderen Konzerte erstmalig für Brünn R. Bucks Chor „Wilde Jagd" zu Gehör, eine der packendsten, wirkungsvollsten Arbeiten auf dem Gebiete der Männerchorliteratur. — Einen unvergeßlichen Genuß bereitete uns ferner die Berliner Singakademie, die unter der Leitung G. Schumanns Händels „Israel in Egypten" vollendet zur Aufführung brachte. Als Solistin gefiel besonders Frau E. Leisner aus Berlin, die dann noch in einem philharmonischen Konzert und in einem eigenen Liederabend in Brünn gastierte. Eine weitere Attraktion bildete ein Konzert der Berliner Philharmoniker unter Leitung des genialen Dirigenten Furtwängler. Gespielt wurden die Euryanthe-Ouvertüre, Don Juan, 2 Stücke von Debussy und die 4. Tschaikowsky-Sinfonie in einer derart wunschlos vollendeten Weise, daß sich jede Kritik über diese Veranstaltung von selbst erübrigt. Auch das Kammerorchester der Wiener Philharmoniker erspielte sich mit Werken von Bach, Dittersdorf, Mozart und einer sehr schwachen Suite von d'Indy den Beifall des Brünner Publikums. — Neben diesen Veranstaltungen gab es noch eine große Menge kleinerer Konzerte, wie 2 Roséquartett-Abende, ein ziemlich verunglücktes Konzert des Polen Kiepura, einen Erna Rubinstein-, einen J. Fuentes-Abend, ein Burmester- und ein Hubermann-Konzert etc., die wir mit Ausnahme der Veranstaltungen der Brünner Philharmoniker zum größten Teile der sehr rührigen Konzertdirektion Eckert zu verdanken haben. — Nicht vergessen sei der Konzerte der tschechischen Orchestervereinigung, die, meistenteils unter der fachkundigen Leitung Dr. *Helferts* stehend, neben Beethoven-Werken Schöpfungen der tschechischen Komponisten *Suk, Dvorák, Vycpálek* etc. zur Wiedergabe brachten. *Br. Weigl.*



Julius Rietz
(Siehe unter Gedenktage S. 523)

*

Burscheid. Eine Ewald Straesser-Feier zu des Meisters 60. Geburtstag in seiner Geburtsstadt gestaltete sich zu einer außerordentlich herzlichen Ehrung des sympathischen Künstlers. Alle verfügbaren einheimischen Kräfte Burscheids, das in musikalischen Dingen auf eine jahrhundertlange Tradition zurückblicken kann, Solisten, Chor- und Orchestervereine hatten sich zusammengetan, um einen Ueberblick über das Schaffen ihres Landsmannes zu bieten, von einer Jugendouvertüre (1884) an bis zu einem Horntrio, das durch die ausgezeichneten Kammermusiker Konzertmeister Paul Richartz, den Hornisten Willy Weber (ein Burscheider Kind, dem das Werk gewidmet ist) und Prof. Schmidt (Köln) mit jubelndem Erfolg aus der Taufe gehoben wurde. Dazwischen gab es edel wirkende Männer-, Frauen- und gemischte Chöre; Lieder, für die sich Elfriede Thiel (Burscheid) mit ihrem schönen Sopran einsetzte, und ein Variationensatz aus der III. Sinfonie, zuletzt nach würdigenden Worten von Vertretern der Stadt, des Kreises Solingen und der mitwirkenden Vereine Hans Sachsens Schlußapotheose, mit der herzlich gemeinten Mahnung „Ehrt eure deutschen Meister!", die Musikdirektor *Ris* zu eindringlicher Wirkung brachte. Ewald Straesser wurde begeistert gefeiert. Wäre es überall in Deutschland so, daß verdiente Männer verdiente Würdigung fänden! Das kleine Burscheid gibt damit ein schönes Beispiel. *A. Spies.*

*

Dessau. (Oper.) Die Spielzeit 1926/1927 des Dessauer Friedrich-Theaters nahm unter der künstlerischen Leitung des Intendanten Dr. Georg Hartmann einen ungestörten Verlauf, nachdem der Landtag nach einigem Widerstreben den staatlichen Zuschuß von 240 000 Mk. wieder bewilligt hatte. Ein wertvoller, reichhaltiger Spielplan brachte sämtliche Wagneropern, auch den Parsifal, Mozarts Entführung, Zauberflöte und Figaros Hochzeit, ferner den Fidelio, Freischütz, Barbier von Sevilla, Aida, Tiefland, Mona Lisa, Margarethe, Cavalleria, Bajazzo, Zar und Zimmermann, Martha, Weiße Dame, Hoffmanns Erzählungen, Madame Butterfly, Schneider von Schönau, Postillon von Lonjumeau, Schauspieldirektor; außer diesen Repertoireopern, die in gut abgerundeten Vorstellungen dargeboten wurden, fanden eine Reihe von ausgezeichnet gelungenen Erstaufführungen statt. So kam das neueste Opernwerk von Richard Strauß „Intermezzo" in der Regie des Intendanten, der musikalischen Leitung des Kapellmeisters Schmitz und Frau v. Türk-Rohn in der Hauptrolle der Christine heraus; ferner unter Dr. Nietaus Regie und der musikalischen Leitung des zweiten Kapellmeisters Karl Winkler die musikalische Komödie von Walter Braunfels' „Don Gil von den grünen Hosen", die einem geteilten Interesse begegnete. Puccinis Einakter „Gianni Schicchi", war ebenfalls mit viel Liebe und Sorgfalt einstudiert worden. Dr. Löfflers prächtige Bühnenbilder fanden uneingeschränktes Lob. Leider verläßt uns dieser ausgezeichnete Künstler, weil das Kuratorium des Theaters sparen will! Eugen d'Alberts köstliches musikalisches Lustspiel „Die Abreise", das man uns in Dessau so unverantwortlich lange vorenthalten hat, kam in guter Besetzung heraus, ebenso Webers Jugendwerk „Abu Hassan". Interessant war die melodramatische Komödie „Cassandra" von Vittorio Gnecchi. Die Musik wirkt lediglich stimmungsuntermalend, hat aber keine tiefere Bedeutung. Wertvoller erschien die melodramatische Pantomime „Scaramouche", die nach großen Erfolgen in Stockholm im Dessauer Friedrich-Theater ihre reichsdeutsche Uraufführung erlebte. Das zweiaktige Werk, das sicherlich schon durch das gesprochene Wort wirken würde, hat dadurch eine besondere Be-

deutung, daß Jean Sibelius, der bedeutendste Komponist Finnlands, dazu die Musik geschrieben hat. Eine Musik, die in Melodik und Rhythmik von eigenartigem Reiz und großer Klangschönheit ist. Die Inszenierung war wieder ein Meisterstück der Regiekunst Dr. Hartmanns. In Glucks Tanzpantomime „Der Prinz von China“, die nach 150jähriger Verschollenheit von Dr. Max Arend musikalisch neu bearbeitet und von Albrecht Knust, dem Leiter unserer Tanzgruppe, mit allen Mitteln neuzeitlicher Bühnentanzkunst modernisiert worden ist, wollten manche Einzelheiten der zum Teil grotesken Pantomimik zu der klassischen Schönheit der Gluckschen Musik stilistisch nicht passen, aber im ganzen kam eine sorgfältig ausgefeilte, stets fesselnde Aufführung zustande. Leider muß die Theaterleitung — wieder aus Sparsamkeitsgründen — die besten Kräfte der Tanzgruppe entlassen, so daß diese sich auflöst. Ein Gastspiel der Italienischen Opernstagione unter der musikalischen Leitung von Egisto Tango bereitete mit Rossinis köstlichem „Barbier“ einen hohen Genuß. Eine künstlerisch hochbedeutsame Tat vollbrachte das Friedrich-Theater mit der deutschen Uraufführung der komischen Oper „Maruf“ des französischen Komponisten Henri Raband. Der Stoff ist einem Märchen aus „Tausend- und eine Nacht“ entnommen und mit kleinen Aenderungen geschickt zu fünf klar gegliederten Akten zusammengefaßt. Die Musik fesselt weniger durch eigene Erfindung als durch geschickte Orchestermalerei, die sehr farbig und z. T. ergötzlich ist. Eigenartige klangliche Reize werden durch Verwendung orientalischer Motive und Wendungen hervorgerufen. Für die Aufführung kommt sehr viel auf die Ausstattung des Werkes an; hier fehlte es an nichts. Die Bühnenbilder nach Dr. Löfflers Entwürfen sprühten geradezu Farbe und Leben. Die Regie des Intendanten belebte die Massen und das Einzelspiel, Peter Schmitz holte aus dem Orchester alle klanglichen Feinheiten heraus. Unter den Darstellern stand Jung in der schwierigen, wenn auch mehr in der Mittellage befindlichen Titelpartie (Tenor) an erster Stelle. — Mit Ablauf der Spielzeit verläßt uns Peter Schmitz. Er kam im vorigen Jahr mit nur geringer Opernpraxis aus Meiningen zu uns und war als Operndirigent nicht die Persönlichkeit, die wir brauchen, während er im Konzert vollgültige Proben seines Könnens ablegte. Sein Nachfolger wird Arthur Rother vom Staatstheater in Wiesbaden. Dr. *Otto Trübe.*

*

Mannheim. Das Ende der Spielzeit 1926/27 brachte uns lediglich auf dem Gebiete der Operette etwas Neues mit einer wohlgelungenen und auch recht günstig aufgenommenen Erstaufführung von Falls schon im Kriege entstandener Operette „Die Kaiserin“ . Den Spielplan der letzten Monate beherrschten neben den Neueinstudierungen von Lortzings „Zar und Zimmermann“, Glucks „Orpheus“ und Bizets „Carmen“ vor allem Wagner, Verdi und Richard Strauß. Eine Salomeaufführung, die R. Strauß selbst leitete und in der Pauly-Dreesen, die wir nun leider an die Staatsoper Berlin verlieren, die Titelpartie sang, zeigte, wieviel dieses Werk unter des Meisters Leitung noch an hinreißender Wirkung zu gewinnen vermag, trotzdem die Mannheimer Aufführung als sehr gut bezeichnet werden muß. Außer Richard Strauß konnten wir auf unserer Bühne an namhaften Gästen Helene Wildbrunn und Fritzi Massary begrüßen. Daß die Königin der Operette auf das Publikum eine größere Anziehungskraft ausübte als ihre Kollegin von der Oper, die sich als eine Künstlerin von ganz seltenen Qualitäten zeigte, ist wohl eine Erscheinung, die nicht nur auf Mannheim beschränkt ist. — Anläßlich seiner Reise nach Genf machte das Amsterdamer Concertgebouw Orchester unter Leitung von Willem Mengelberg hier Station und schenkte uns einen Beethoven und Tschaikowsky gewidmeten Abend voll reichen Kunstgenusses. Kurze Zeit später trafen die Wiener Philharmoniker, geführt von Erich Kleiber, in Mannheim ein. Bewunderten wir an jenen die vorbildliche Disziplin, die Kraft und Gesundheit des Tones, so wußten diese mehr durch ein stärkeres solistisches Hervortreten der einzelnen Instrumente (bei aller Wahrung der Geschlossenheit des Gesamtklanges) durch Wärme und Weichheit des Klanges zu siegen. Viel Interessantes bot ein historisches Konzert im Rittersaal des Mannheimer Schlosses, in dem fast ausschließlich Werke von Mannheimer Komponisten aus der Karl Theodor-Zeit (kurpfälzische Hofmusik) zu Gehör gebracht wurden. Von den zahlreichen Solistenkonzerten seien hier nur ein Liederabend von H. Schlusnus und ein Violinabend des spanischen Geigers Joan Manén genannt. *K. Stengel.*

Stettin. Die zweite Hälfte unseres Konzertlebens war ebenfalls reich an musikalischen Erlebnissen. Die Vortragsfolgen für die Konzerte des Stettiner Musikvereins unter Musikdirektor Rob. Wiemann waren wieder in glücklicher Abwechslung für klassische, romantische und neuzeitliche Werke zusammengestellt. In den Chorkonzerten begegneten wir einer glänzenden Elias-Aufführung von Mendelssohn, Beethovens IX. Sinfonie, innerlichste Dirigentenleistungen, vornehmlich der Neunten, Rob. Wiemanns. Umsichtig und temperamentvoll gelang auch R. Schumanns Sinfonie Nr. 4, d moll, durch üppigen Klangreiz zeichnete sich das Vorspiel zum zweiten Akt „Ingwelde“ von Max Schillings aus, nicht minder trefflich gelang das Richard Straußsche Jugendwerk, eine Serenade für 13 Blasinstrumente. Unser prächtiger Elite-Männerchor, der Stettiner Lehrergesangverein, stand in verschiedenen Konzerten, besonders in zwei Chören mit Orchester von Gustav Weber „Das beste Schicksal“ und „Skolion“, Hegars „Totenvolk“ und anderen Werken der Chorliteratur unter seinem längst bewährten Führer Rob. Wiemann auf gewohnter Höhe. In den Volks-Sinfonie-Konzerten, die ebenfalls Wiemanns Leitung unterstehen, wurde dem Gedächtnis Beethovens gehuldigt, eine feinsinnige Wiedergabe der Schottischen Sinfonie von Mendelssohn, sowie die Ring-Blas-Ouvertüre desselben Meisters zeigten ebenfalls hohe Vervollkommnung. Die Veranstaltungen der hiesigen Richard Wagner-Gedächtnisstiftung stehen immer mit an erster Stelle. Leider ist ein starker Rückgang der Besucherzahl dieser stets mit glücklichstem Geschmack zusammengestellten Konzerte zu verzeichnen, worunter besonders der Alt-Wiener-Abend Lotte Schönes mit dem prächtigen Dr. Wilh. Grosz am Flügel zu leiden hatte. Daß natürlich Wilh. Furtwängler mit den Berliner Philharmonikern vor vollständig ausverkauftem Saal im Rahmen der Richard Wagner-Veranstaltungen spielte, ist selbstverständlich, der gewohnte sensationelle Erfolg war dem Meisterdirigenten, wie überall, beschieden. Die hiesige Theatergemeinde widmete unter Rob. Wiemann und dem städt. Orchester ihr II. Sinfoniekonzert Beethovenscher Tonschöpfungen, das III. Konzert war dem künstlerischen Schaffen des einheimischen talentvollen Komponisten Hansmaria Dombrowski gewidmet — Werke heiteren Charakters für Kammerorchester. Die II. Serie der Simonschen Abonne-



Franz Wüllner

(Siehe unter Gedenktage S. 523)

ments-Konzerte übertraf noch an Qualität und Quantität die der ersten Winterhälfte. Es seien nur einige Star-Namen wie Maria Ivogün, Maria Basca, Elena Gerhardt, Emmi Leisner, Franz Steiner in alter Stimme und Vortragskultur, Willi Burmeister, Edwin Fischer, Frieda Kwast-Hodapp zu nennen. Die Pflege der Kammermusik ist ein nicht genug zu schätzendes Gebiet der Simon-Konzerte, das herrliche Leipziger Gewandhaus-Quartett, das Amar-Quartett, die Böhmen Klingler und Havemann überboten sich an musikalischen Feierstunden. *Julius Zarest.*

KLEINE MUSIKBERICHTE

Bamberg. Nach eingehenden Verhandlungen mit dem Bildungsausschuß der Stadt Schweinfurt und dem dortigen Theaterreferenten Dr. Gutenecker wurde das Bamberger Stadttheater-Ensemble zunächst für die Dauer eines Spieljahres zu wöchentlich drei Vorstellungen in Schweinfurt verpflichtet. Der Spielplan umfaßt Oper, Operette und Schauspiel und wird zu Beginn der Spielzeit der Schweinfurter Theatergemeinde zugeleitet. Die gesamten Theatereinnahmen in Schweinfurt fließen der Stadt Bamberg zu. Außerdem hat sich Schweinfurt zu einem Barzuschuß von 20 000 M. bereit erklärt. *B. Fr.*

*

Bremen. (59. Sängerfest der Vereinigten Norddeutschen Liedertafeln.) Nach langer Pause begingen die Norddeutschen Liedertafeln wieder eine Festtagung. Groß war die Mühe, die für ein gutes Gelingen aufgewendet war. In den 5 Begrüßungskonzerten kam nur Schubert zu Gehör in den Chorwerken sowie auch in den Sololiedern. Die Leistungen der zu mehreren Gruppen zusammengeschlossenen Vereine standen auf einer bedeutenden Höhe entsprechend einer guten Tradition auf dem Gebiete des Männerchorsingens in unserer Vaterstadt. Das musikalische Ereignis war die Uraufführung der 2. sinfonischen Ode „Menschen" für Männerchor und Orchester von Hans Stieber. Kraftvoll ist jeder Satz gezeichnet und großartig die Wirkung. Starker Beifall lohnte die Mühe, der sich die Lehrergesangvereine von Bremen und Hannover unter Prof. Nößler unterzogen hatten. Ein Sonderkonzert machte mit unsern heimischen Tonsetzern bekannt. In diesem Konzert gab es allein 5 Uraufführungen. Einige Namen unserer Komponisten haben schon auswärts einen guten Klang, z. B. W. Nößler, Buchard Bulling, Paul Lefmann, Karl Seiffert. Die Uraufführungen waren von H. Niemeyer, W. Ewers, W. Bokelmann, A. Findeisen und P. Lefmann. *Heinz Bergmann.*

*

Chemnitz. Die städtischen Beethovenkonzerte fanden unter Mitwirkung des Lehrergesangvereins und der Singakademie ihren würdigen Abschluß mit einer wohlgelungenen Aufführung der Missa solemnis (unter Seebohm) und der „Neunten" (unter Malata). Rückschauend darf gesagt werden, daß der Sinfoniker Beethoven in Chemnitz reichlich gewürdigt worden ist. Zu bedauern ist nur, daß die Kammermusik unberücksichtigt blieb bis auf einen Sonatenabend, den O. Malata (Klavier) mit Heinrich Bobell (Violine) temperamentvoll durchführte. Ein Solistenkonzert bescherte uns die Bekanntschaft mit dem stimmbegabten Tenor Björn Talén (Berlin) und mit der ausgezeichneten Pianistin Lotte Erben-Groll (Dresden). Der Sinfonieorchesterverein spielte mit sicherem Können unter Phil. Werner wiederum die „Neunte", der in feiner Wahl Beethovens „Elegischer Gesang" voranging. Den Abschluß der Konzertzeit bildete das Gastkonzert der Berliner Philharmonie unter Wilhelm Furtwängler, der zum erstenmal zu uns kam. *W. Rau.*

*

Eisleben. Hier erlebte Händels Oratorium „Salomo" in der Neugestaltung von Karl Straube seine glanzvolle Erstaufführung. Der neue Dirigent des Städtischen Singvereins, Joh. Roeder, führte sich mit der umsichtigen und temperamentvollen Leitung des Oratoriums äußerst vorteilhaft ein. Das Orchester stellte das Hallische Sinfonieorchester. Die Solisten Charlotte Dietrich, Amalie Methner und Ottokarl Zinnert standen ganz auf der Höhe ihrer Aufgaben. *Kl.*

*

Halle a. S. Der Flügel von Robert Franz, an dem der Meister so manche seiner berühmten Lieder schuf, wurde von der „Gesellschaft der Freunde der Universität Halle-Wittenberg" der Hallischen Alma mater zum Geschenk gemacht. Aus diesem Anlaß wurde Franz zu seinem 112. Geburtstage in Wort und Ton ein Gedenken geweiht. Prof. Dr. Arnold Schering charakterisierte in seiner Rede das Franzsche Lied und beleuchtete des Näheren Franz Restaurierungsversuche um Händel und Bach. Musikalisch waren der Akademische Festchor unter Prof. Dr. Alfred Rahlwes, sowie Ursula Richter (Berlin) als stimmbegabte Liedersängerin beteiligt.

*

Kaiserslautern. Der Philh. Verein verschaffte uns die Erneuerung der Bekanntschaft mit dem Pianisten R. v. Koczalski. — Im Stadttheater gab es „Pique Dame", „Verkaufte Braut" — diese geradezu glänzend — und, nicht zu vergessen, den „Fliegenden Holländer" mit zwei vorzüglichen Gästen in verschiedenen Vorstellungen: das erstemal als Senta Mali Fanz aus Karlsruhe, bei der Schlußvorstellung der Saison Fr. Feinhals aus München als Holländer. Für das nächste Spieljahr verspricht die Intendanz eine große Reihe von Neu- und Erstaufführungen von nur besten Werken und schreckt auch nicht vor Neuestem wie „Jonny spielt auf" zurück. *Karl Wüst.*

*

Münster i. W. Den Ausklang der diesjährigen Konzertzeit hatte der neue städtische Musikdirektor, Dr. R. von Alpenburg, gewissermaßen zu einem eigenen Bekenntnis gestaltet. Er dirigierte mit dem verstärkten Städtischen Orchester Mahlers IV., die G dur-Sinfonie mit der Stärke des österreichischen Temperaments in einer Art und Weise, die sogar Mahler zu einem bestimmten „Erlebnis" umschuf; und er offenbarte sich vor allen Dingen in der Wiedergabe von Haydns D dur-Sinfonie als eine reich musikalisch intuitive Führerpersönlichkeit, die Haydn das lange verkannte Größenmaß mit voller Deutlichkeit zuteil werden ließ. Dazwischen sang Lotte Leonard, Berlin, die auch das Sopransolo in Mahlers IV. übernommen hatte, die Konzertierende Arie aus Mozarts Idomeneo mit ausgezeichneter Stimmkultur und dramatischer Belebtheit. *d. s.*

BESPRECHUNGEN

Musikalien

Hausmusik der Familie Bach. Aus dem Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach zusammengestellt und bearbeitet von A. Schmidt-Lindner. (Volksvereinsverlag, M.-Gladbach.) 1. Teil: Klavierstücke. 2. Teil: Gesänge.

Das Notenbüchlein, das Bach 1722 für seine Frau anlegte, ist durch die hübsche Kunstwartveröffentlichung (vor gerade 20 Jahren) weiten Kreisen bekannt und lieb geworden. Was nun Schmid-Lindner, den man unter die besten und stilsichersten Bach-Bearbeiter der Gegenwart zählen darf, in seiner Auswahl Neues bietet, ist in den Klavierstücken die Beschränkung auf die zweistimmigen Stücke, die einer Aussetzung der Mittelstimmen bedürfen, in den Gesängen die genaue Aussetzung der Begleitung; Vortragszeichen und Fingersätze sind sparsam zugesetzt. War die Kunstwart-Ausgabe mehr für „Liebhaber", so ist diese hier für praktische Benutzung im Unterricht, auch im Konzert gedacht; sie verdient wärmste Empfehlung. *H. K.*

*

Rudolf Peters: 1. Fantasie-Präludium für Orgel, Op. 15; 2. Präludium und Fuge für Violine allein, Op. 16. Verlag N. Simrock, G. m. b. H., Berlin.

Die Vorzüge des ersteren Werkes sind namentlich in den wirkungsvollen Steigerungen zu suchen beim jedesmaligen Auftreten des in schroff nebeneinandergesetzten Akkordfolgen verlaufenden (und figural variierten) Anfangsthemas. Der weniger inhaltsstarken „Allegro"-Episode nach dem einleitenden Largo kann ich keinen besonderen Reiz abgewinnen, wie auch die „Tristan"-Wendungen des „Agitato"-Teiles etwas aus dem Rahmen fallen. Der übrigens durch Klanghärten nicht beschwerte Orgelsatz zeichnet sich durch treffliche Stimmführung und harmonische Licht- und Schattenverteilung aus. — Präludium und Fuge für Violine allein, das zweite vorliegende Werk des Komponisten, lehnt sich eng an die Kunst Joh. Seb. Bachs an. Formale Klarheit und logische Harmonieverbindungen (im Verwandtschaftsbereich der Tonarten), wie andererseits das aus der bewußten Unkompliziertheit sich ergebende Fehlen großer Spannungsbögen sind besondere Kennzeichen des kleinformatigen Werkes. Auch Thema und Verlauf der Fuge sind denkbar

einfach. Der technischen Schwierigkeiten gibt's trotzdem für den Violinisten immer noch genug. *E. R.*

*

Karel Mengelberg: I Divertissement (Piano solo). Oxford University Press.

Anscheinend die Arbeit eines begabten Verwandten der berühmteren Namensvetter. Es ist flüssig hingeschriebene Musik um einen braven Tanz im Dreivierteltakt, der zwischen einer schlichten Einleitung und einem rhythmisch etwas lahmen Finale steht. In den Eckteilen ist die Erfindung zwar nicht sonderlich originell, doch erfreut das Ganze durch stilistisch klare, wenn auch an sich recht anspruchslose Haltung.

*

Nikolaus Medtner: Zweite Sonate für Violine und Klavier G dur (Op. 44). Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Der Name dieses russischen Komponisten wurde uns erst geläufig, seitdem er seinen Wohnsitz nach Berlin verlegt hat. Vor einigen Jahren setzte man auf ihn sogar in gewissen Kreisen große Hoffnungen. Sie haben sich nicht ganz erfüllt und konnten auch kaum in Erfüllung gehen, weil Nikolaus Medtner denn doch der älteren Generation viel näher steht als den Jüngsten, von denen man alles Heil erwartet. Aufs neue bestätigt die vorliegende Violinsonate, daß er eigentlich den Nachromantikern zuzuzählen ist, also jener Moskauer Gruppe, die immer noch irgendwie von Schumann (vor allem) abhängig scheint. Gearbeitet ist das Werk vorzüglich und äußerst dankbar sowohl für den Geiger wie für den Klavierspieler. Nach dem kadenzartig beginnenden Einleitungssatz fesseln besonders einige Variationen über ein scheinbar altslavisches Thema, denen sich ein Rondo mit einem Motto aus einem Gedicht Tjutschews unmittelbar anschließt. „Der Frühling naht", heißt es; demzufolge ist die Grundstimmung des ganzen Werkes lyrisch und heiter bewegt, allerdings ohne daß man behaupten könnte, es sei damit nun die „klassische" Frühlingssonate vollkommen in den Schatten gedrängt. *H. Sch.*

KUNST UND KÜNSTLER

— *Schuberts* Singspiel „Der treue Soldat" in der Bearbeitung von R. *Lauckner* und Fritz *Busch* wird von Stewart Wilson für die englische Bühne bearbeitet und gelangt demnächst in London zur Erstaufführung.

— Ernst *Tochs* neuestes Werk „Komödie für Orchester" (Op. 42) wird im kommenden Herbst von Wilhelm Furtwängler zur Uraufführung gebracht werden und steht für Berlin, Leipzig und Wien auf seinen Programmen. Auch Serge Kussewitzky hat das Werk bereits für seine Konzerte in New York, Boston und Paris angenommen.

— E. W. *Korngolds* Oper „Das Wunder der Heliane" wird nach der Uraufführung am Stadttheater Hamburg Mitte Oktober zunächst an der Staatsoper Wien, darauf an einer größeren Reihe weiterer bedeutender Bühnen zur Erstaufführung gelangen.

— Die bisher unbekannte Komposition *Schuberts*, die Vertonung des 13. Psalms in der Uebersetzung von Moses Mendelssohn wurde in Wien bei der Großnichte des Komponisten, Maria Schubert, gefunden. Das Stück, dem einige Takte fehlen, ist im Jahre 1819 in der Wipplinger Straße 2 in Wien entstanden. Es soll im nächsten Jahr bei dem großen Schubertfest zum ersten Male veröffentlicht werden.

— Günter *Raphael* beendete soeben sein zweites Orchesterwerk „Thema, Variationen und Rondo für großes Orchester, Op. 19". Das Werk wurde bereits von Generalmusikdirektor Hans Weisbach, Düsseldorf, zur Uraufführung angenommen.

— In Frankfurt a. M. trat am 16. August der Gesamtvorstand des „Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer" unter dem Vorsitz des Komponisten Arnold *Ebel* zusammen, um über die beruflichen Fragen des Tonkünstlerstandes und über brennende Tagesfragen der Musikerziehung zu beraten. Unter den Mitarbeitern befanden sich außer den Führern des Verbandes und dem Ehrenvorsitzenden Max von Schillings zahlreiche namhafte Tonkünstler. Außer wichtigen Berufsfragen stand die Frage der musikalischen Jugendbewegung im Mittelpunkt der Verhandlung, und es kam einstimmig zum Ausdruck, daß die Berufsvertreter die Notwendigkeit betonen, diese wichtige Bewegung stärker als bisher in ihre Berufsarbeit einzubeziehen. Die Frage der Schaffung einer Künstlerkammer, unter Mitwirkung der Staatsbehörden wurde eingehend erörtert.

— Prof. Fritz *Heitmann*, Berlin, spielte im Rahmen der Festwoche des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler in Frankfurt a. M. auf der neuerbauten Walcker-Orgel neue Orgelwerke; weiter wird er auf der 3. Tagung für deutsche Orgelkunst in Freiberg i. Sa. im Oktober auf der Silbermann-Orgel des Domes alte Orgelmusik spielen. Heitmann wurde ferner zu einer Tournee durch Siebenbürgen (Kronstadt, Hermannstadt etc.) aufgefordert.

— Waldemar von *Baußnerns* VII. Symphonie (die „Ungrische") gelangte im Rahmen der Internationalen Musikausstellung in Frankfurt a. M. anläßlich der Festwoche des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer unter Leitung des Komponisten zur Aufführung.

— Otto Klemperer hat *Strawinskjs* letztes Bühnenwerk „Oedipus Rex" zur deutschen Uraufführung für die Kroll-Oper in Berlin erworben. Gleichzeitig damit wird Strawinskijs einaktige Oper „Mavra" zur Erstaufführung gelangen.

— Bei der an der Württ. Hochschule für Musik in Stuttgart abgehaltenen Prüfung für die künstlerische Reife erhielten Johanna *Kretschmer* aus Lodz, Klasse: Prof. Kempff, und Lena-Maria *Buhl* aus Groß-Sachsenheim, Klasse: Prof. Rehberg das Reifezeugnis.

— Heinr. K. *Schmid* hat auf Anregung von Prof. Schindler, Würzburg, als Op. 60 eine Sonate für Violine und Orgel geschrieben.

— Emil Nikolaus *v. Reznicek* hat soeben eine vieraktige Oper „Satuala" (Buch von Rolf *Lauckner*) vollendet. Dieselbe spielt auf Hawai und behandelt eine historische Episode bei der Besitzergreifung der Sandwichinseln durch die Amerikaner. Die Uraufführung wird im kommenden Herbst am Stadttheater in Leipzig stattfinden.

— Rudolf *Hindemith*, der zuletzt drei Jahre als Erster Solocellist an der Wiener Staatsoper und als Lehrer an der dortigen Staatsakademie tätig war, wurde als Lehrer der Ausbildungsklasse an das Badische Konservatorium für Musik in Karlsruhe verpflichtet.

— Der bekannte Schweizer Komponist Othmar *Schoeck* hat mit dem Musikhaus *Hüni* in Zürich einen Vertrag über den Verlag seiner Bühnenwerke abgeschlossen. Als erstes Werk wird in diesem Verlag die Oper „Penthesilea" erscheinen, die am 8. Januar mit ungewöhnlichem Erfolg an der Dresdner Staatsoper unter der Leitung Hermann Kutzschbachs ihre Uraufführung erlebte.

GEDENKTAGE

— 7. September: 25. Todestag von Franz *Wüllner*, Vater des Sängers und Rezitators Ludwig W. Franz W., geboren 1832 in Münster, studierte dort und in Frankfurt u. a. bei Anton Schindler. Zunächst als Pianist tätig, führte ihn seine Laufbahn zuerst als Klavierlehrer nach München, dann als Musikdirektor nach Aachen, von dort 1864 wieder nach München als Dirigent der Hof(Kirchenchor)-Kapelle, später als Dirigent der Hofoper und der Akademiekonzerte. Im Jahre 1877 ging er nach Dresden als Hofkapellmeister und Konservatoriumsdirektor, das er 1884 mit Köln vertauschte, wo er Dirigent der Gürzenichkonzerte und Leiter des Konservatoriums wurde. Franz W. ist auch als begabter Komponist hervorgetreten. Große Verbreitung fanden seine „Chorübungen der Münchener Musikschule" und seine Rezitative zu Webers „Oberon".

— 8. September: 100. Geburtstag von Aloys *Hennes*, dem vor allem durch seine „Klavierunterrichtsbriefe" bekanntgewordenen Klavierpädagogen.

— 8. September: 100. Geburtstag von Emil *Naumann*. In Berlin geboren, später Schüler von Mendelssohn, machte er sich zuerst als Komponist einiger größerer Vokalwerke bekannt. Später wandte er sich der Musikschriftstellerei zu, hauptsächlich auf dem Gebiet der Musikgeschichtschreibung, wo er eine fruchtbare Tätigkeit entfaltete. Er starb 1888 in Dresden.

— 12. September: 50. Todestag von Julius *Rietz*. Geboren in Berlin 1812, war er zuerst Cellist, kam dann als zweiter Dirigent an das Immermannsche Theater in Düsseldorf, von wo er nach Leipzig kam als Mendelssohns Nachfolger zunächst an der Oper, dann als städt. Musikdirektor. Im Jahre 1848 wurde er Gades Nachfolger als Gewandhausdirigent, bis er 1860 Hofkapellmeister in Dresden wurde. R. war ebenfalls ein fruchtbarer Komponist, in der Richtung von Mendelssohn herkommend.

TODESNACHRICHTEN

— In Wien starb der Pianist, Komponist und Gesanglehrer Robert *Gund* im 62. Lebensjahre, der besonders durch seine Lieder bekannt wurde.

— In Baden-Baden ist mit 77 Jahren Luise Adolpha *le Beau* gestorben, die sich als Pianistin und Pädagogin, wie auch als Komponistin von Klavier-, Orchesterwerken, Kammermusik, Chorwerken und einer Oper eines guten Rufes erfreute. Sie schrieb auch eine Selbstbiographie „Aus dem Leben einer Komponistin".

— In Berlin ist, 68 Jahre alt, Kammersänger Prof. Rudolf *v. Milde*, ein Sohn des durch ihr Eintreten für Richard Wagner berühmten Ehepaars Milde, gestorben.

— Dr. Otto *Bahr*, Musikschriftsteller, ein Bruder von Hermann Bahr, ist in Linz a. D. g storben.

— Beim Baden auf der Insel Juist ist Kammermusiker Max *Zeidler*, Violoncellist der Berliner Staatskapelle, einem Herzschlag erlegen.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Das einzige bekannte Oelbild des jungen *Beethoven*, welches als Unterlage zu dem berühmten Stich von Neidl nach einer Zeichnung von Stainhauser gedient hat und um 1800 gemalt ist, wurde kürzlich auf der Versteigerung bei Leo Liepmannssohn in Berlin für das Archiv des Musikverlags B. Schotts Söhne in Mainz erworben.

— Arnold *Mendelssohn* veröffentlicht als neuestes Werk (Op. 99) im Verlage von Breitkopf & Härtel, Leipzig, „Zehn Volkslieder aus dem Locheimer Liederbuch", bearbeitet für Männerchor. Mendelssohn wählte folgende Lieder aus: Elend, du hast mich umfangen. — Ich fahr dahin. — Ein seeligs Jahr. — Ich sah ein Bild. — Es fiel ein Himmelstaue. — Gut G'sell und du mußt wandern. — Ich spring in diesem Ringe. — Könnt'st du mein Begehren. — Lieblich und reizend geziert. — Es fuhr ein Bauer ins Holz.

— Am 22. August sind 70 Jahre verflossen, seitdem Johannes *Messchaert*, der der musikalischen Welt zu früh entrissene, große holländische Sänger geboren wurde. Anläßlich dieses Gedenktages erscheint im Verlage B. Schotts Söhne in Mainz folgendes Werk: Johannes Messchaert „Eine Gesangsstunde", allgemeine Ratschläge nebst gesangstechnischen Analysen von einigen Schubertschen Liedern, herausgegeben von Frau Prof. Franziska Martienssen.

— Die in Heft 17 dieses Jahrgangs besprochenen Lieder von Julius *Klaas* „Berückung", „Musik bewegt mich", „Nachtgebet", erscheinen nunmehr im Selbstverlag des Komponisten.

— In *Essen* wird am 1. Oktober ds. Js. eine neuerrichtete *Fachschule für Musik, Tanz und Sprache* eröffnet werden. Sie untersteht der Gesamtleitung von Max *Fiedler* und Rudolf *Schulz-Dornburg* und ist als Schule für Ausdruckskunst der von Prof. Alfred *Fischer* geleiteten Schule für Gestaltung (Städt. Kunstgewerbeschule) gegenübergestellt. Als Folkwangschulen Essen vereinigt, werden beide zum erstenmal die gesamten kunsterzieherischen Disziplinen zu umfassender Einheit zusammenschließen.

— Die Firma F. *Soennecken*, Bonn, hat eine neue Notenlinienfeder (Nr. 138) herausgebracht, welche die fünf Notenlinien mit einem Strich gleichmäßig zieht.

Bezugsbedingungen

Vierteljährlich 6 Hefte mit Musik- u. Kunstbeilagen RM. 4.—. Einzelheft RM. —.80. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und die Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag einschl. Versandgebühr im Inland RM. 4.50, nach dem Ausland RM. 5.—. Postscheck-Rechnung Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart Nr. 2417.

*

Anzeigen-Preise

Die viergespaltene Nonpareille-Zeile RM. —.50. 1/1 Seite RM. 170.—, 1/2 Seite RM. 90.—, 1/4 Seite RM. 47.50, 1/8 Seite RM. 25.—, 1/16 Seite RM. 14.—. Bei Wiederholungen Rabatt. Anzeigen-Annahme durch den Verlag

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

48. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1927 Heft 24

Zur Psychologie des Uebens und Konzertierens

Von HERMANN KELLER (Stuttgart)

Es ist bezeichnend für die Struktur und die treibenden Kräfte unseres Musiklebens (unseres „Musikbetriebs", wie man unhöflich, aber richtig zu sagen pflegt), daß man ganze Jahrgänge von Musikzeitschriften durchsehen kann, ohne auf einen Aufsatz zu stoßen, der das obenstehende Thema behandeln würde. Dagegen sind Spalten über Spalten angefüllt mit Berichten über die Aufführung von Werken, die wir nie hören werden, weil sie bald nach der „Uraufführung" eines sanften Todes entschlafen, Rezensionen über Konzerte, die uns unendlich gleichgültig sind, Besprechungen von Neuerscheinungen, die wir uns ebensowenig kaufen werden, als sich der betreffende Rezensent das Werk gekauft hätte, — kurz, wir werden ausführlichst über das sogenannte deutsche Musikleben auf dem laufenden gehalten. Um so weniger erfahren wir dagegen über Dinge, die unsere vitalsten Interessen berühren, z. B. über die Frage: Wie soll man üben, — eine Frage, die praktisch in jedem Jahrzehnt wieder anders und nie vollkommen gelöst wird; oder über Bekämpfung des Lampenfiebers? Warum hat noch niemand darüber geschrieben, wie der Abstumpfung begegnet werden kann, der jeder Lehrer im Lauf der Jahre fast rettungslos verfällt? Man denke an einen (nicht konzertierenden) Klavierlehrer, der Jahr für Jahr die Inventionen Bachs, die Etüden Cramers, gewisse klassische Sonaten hören und durchnehmen muß: kann das nicht nahe an das Irrenhaus führen? Wie ist dem zu begegnen? Oder: wann werden die Konservatorien und Musikhochschulen die Ergebnisse der heutigen Psychotechnik in der Beurteilung ihres Schülermaterials anwenden?

Da es nun eine Zeitschrift, wie ich mir sie denke, — in der von diesen und andern Dingen sehr viel, vom öffentlichen Musikleben sehr wenig stünde — nicht gibt, vielleicht nie geben wird (weil nämlich zu wenige Künstler in ihr ihre Personalinteressen vertreten finden würden), will ich mir erlauben, an dieser Stelle ein zu den oben genannten Komplexen gehörendes Spezialthema zu behandeln, nämlich einige kleine Beiträge zur Psychologie des öffentlichen Spielens, besonders des Orgelspielens, zu geben, etwa praktisch auszudrücken in der Frage: „Wie bereite ich mich auf ein Konzert vor?"

Es ist gewiß charakteristisch genug, daß meines Wissens über dieses Thema noch nie geschrieben worden ist, obgleich das öffentliche Auftreten jedem Musiker als der Höhepunkt erscheint, dem zuliebe man alle Mühen eines wochen- oder gar monatelangen Uebens, alle langwierigen Vorbereitungen zu einem Konzert willig auf sich nimmt! Und ist dieser langersehnte große Augenblick da, — wie oft wird der Musiker bitter enttäuscht durch gewisse, oft geradezu teuflische Fallen, die ihm die vielberufene Tücke des Objekts oder (noch schlimmer) seine ungünstige innere Verfassung stellt! Unter der Tücke des Objekts haben aber bekanntlich nur diejenigen zu leiden, die sich ihr selbst ausliefern, ihr nicht zu begegnen wissen, oft genug sie vorher nicht einmal kennen — während einem dieselben Objekte demütig dienen, wenn man ihnen ruhig, gefaßt und umsichtig entgegentritt! In einer besonders schwierigen Lage sind diejenigen Musiker, die nicht im Hauptberuf Konzertsolisten sind, sondern als Lehrer, Orchestermusiker, Organisten nur selten, ein paarmal im Jahr Gelegenheit zu öffentlichem Auftreten haben: ihnen fehlt die Erfahrung, diesen Gefahren zu begegnen, sie sind ihnen bei jedem Male neu ausgeliefert.

Daß man ein Stück, das man öffentlich vortragen will, geübt haben und können muß, klingt wie eine Selbstverständlichkeit, und doch sind hier Gefahren über Gefahren verborgen. Zunächst: ein Stück, das ich heute „kann", kann ich nur heute; morgen, übermorgen, jeden Tag, jede Woche bröckelt ein Stück ab; wenn es gut geübt gewesen ist, d. h. wenn das Gedächtnis fest umrissene, sichere Bilder in seiner Kartothek aufbewahrt, Engramme, wie sie *Bleuler*[1] nennt, die jederzeit reproduziert werden können, gelingt die Rekonstruktion leicht. Das langsam-Spielen, was hiebei empfohlen wird, hat den Zweck, das Heraustretenlassen des latenten Gedächtnisbildes ins Bewußte mit aller Ruhe, Sicherheit und Deutlichkeit sich vollziehen zu lassen.

Leider aber kommt oft der Fall vor — wir sind alle nur Menschen, und oft durch ein Uebermaß von Unterricht abgearbeitete Menschen —, daß flüchtig

[1] *Bleuler,* Naturgeschichte der Seele und ihres Bewußtwerdens. 1921. S. 79 ff.

geübte Stücke hervorzuholen, ungenaue Engramme zu ekphorieren sind: da ist äußerste Vorsicht, mehr als bei einem ganz fremden Stück, am Platze. Ferner: man „kann" ja ein Stück immer nur bis zu einem gewissen Grade; derselbe Grad, der bei guter innerer Disposition vollständig genügt, zeigt sich als ungenügend bei schlechter Disposition (Nervosität). Zu den verzweiflungsvollsten Fällen gehört das Ueberüben eines Stücks. Da ist meistens keine Rettung möglich, denn meist verbindet sich damit ein innerer Ueberdruß: das Stück hängt einem zum Hals heraus, und man muß es auf Monate weglegen. Jeder Lehrer kennt diesen Fall, wenn schwierige Stücke, die auf einen Vortragsabend studiert worden sind, wegen Hinausschiebung dieses Abends wochenlang vorspielfertig konserviert werden sollen; das gelingt fast nie, und es ist besser, das Stück von dem Gipfel der Vorspielreife heruntergleiten zu lassen und erst ein paar Tage vor dem endgültigen Termin wieder vorzunehmen. Das Ueberspielen selbst ist eine Folge von unzweckmäßigem, zu einseitig mechanischem, d. h. zu wenig bewußtem Ueben; die Engramme müssen dabei fast widerwillig erzwungen werden.

Im übrigen hätte die musikalisch-psychologische Forschung hier ein weites, wichtiges, noch fast unbebautes Gebiet vor sich: uns die Prozesse des Lernens, Uebens, Könnens, Verlernens, Reproduzierens zu verdeutlichen. In welcher Musikhochschule wird heute über diese jedem Musiker lebensnotwendigen Dinge den Studierenden mehr gesagt als durch einige flüchtige, nebenbei gegebene Hinweise des Fachlehrers?

Ich gehe notgedrungen hier mit diesen paar Worten über das Thema „Wie soll man üben?" weg und nehme an, daß der Musiker das geübte Stück hinreichend „kann". Wenn er sich das nicht nur leichtfertig vormacht (es gibt viele solche Illusionisten), muß ihm das schon ein festes und freudiges Gefühl seiner Aufgabe gegenüber geben. Es gibt aber depressive Naturen, bei denen das Könnensgefühl dann immer noch nicht eintritt, sie mögen (in schweren Fällen) das öffentliche Spielen aufgeben oder aber versuchen, irgend eine Methode für Willensschulung durchzuarbeiten. (Viele Menschen haben noch heute Hemmungen solchen Methoden gegenüber — meist aber ganz unberechtigterweise.) Ist nun, wie wir annehmen wollen, der Hauptkoeffizient günstig, so können eine Anzahl Nebenkoeffizienten immer noch alles verderben. Vor allem die eigene Disposition beim Auftreten. Jedermann weiß, wie eine Erhöhung der Gefahr zunächst lähmend wirkt: ich kann auf einem Brett, das ich auf den Fußboden lege, ganz sicher gehen, fast sicher einen Meter über der Erde, recht unsicher aber bin ich, wenn es drei oder mehr Meter erhöht ist, — und wieviel komplizierter sind die Gefahren eines öffentlichen Auftretens! Dieses negative Gefühl kann meines Erachtens nicht aufgehoben werden, es kann aber kompensiert werden durch die Freude am Bestehen der Gefahr, so wie der richtige Bergsteiger im Hochgebirge nicht Angst, sondern im Gegenteil ein erhöhtes Lebensgefühl empfindet. Das berauschende Glücksgefühl, das ein Konzert wirklich zu einem Höhepunkt des Lebens machen kann, muß stärker sein und darf das nicht auszuschaltende Lampenfieber nicht bewußt werden lassen. Die geeignete körperliche Disposition selbst kann in Frage gestellt werden durch Uebermüdung (z. B. zu vieles Ueben am Konzerttage selbst, weite Wege vom Hotel ins Konzertlokal, anstrengende Reise vorher und — ganz besonders! — durch Besuche machen), durch Ablenkung (gute Freunde, die uns ins Konzert abholen und halb tot reden, andere, die ins Solistenzimmer kommen, sich ihre Freikarte zu holen, ganz zu schweigen von eventuellen Störungen durch den Agenten, der für den Kritiker X. noch ein Programm braucht usw.). Man gehe auch nie hungrig aufs Podium (etwa weil man sich für nachher zum Abendbrot verabredet hat!), aber auch nicht satt; Alkohol und Tabak sind zu meiden! — kurz, man achte auf alles, was die persönliche Widerstandsfähigkeit für die bevorstehende Schlacht herabsetzen kann. Die Tücken der Objekte, mit denen der Künstler sich weiterhin noch herumzuschlagen hat, sind nun in jedem Fall verschieden für den Sänger, den Geiger, den Pianisten. Hier will ich zunächst von den Tücken sprechen, von denen der Organist bedroht ist (die Nutzanwendung auf die übrigen Instrumente kann jeder leicht selbst machen), und man wird mir zugeben, daß sie zahlreich genug sind, um ernst genommen zu werden. Ein zu eng sitzender Frack kann die Sechsachtel-Fuge der Bachschen C dur-Toccata (auf dem dritten Manual!) in Frage stellen, ein zu hoher oder steifer Kragen die Uebersicht über den Registerapparat beeinträchtigen, und daß man seine eingespielten Orgelschuhe, keine anderen, haben muß, ist ja selbstverständlich. Ein bekannter Orgelvirtuose erweist diesen mit seiner Leiblichkeit zusammenhängenden Objekten so viel Reverenz, daß er beim Ueben sein ganzes Programm im Konzertanzug durchnimmt. Soviel über den Anzug; nun die Noten. Jeder kennt den peinlichen, hilflosen Anblick, den der Begleiter bietet, der in dem dicken Band das Lied nicht findet (die Sängerin steht schon vorne und sieht sich nervös um), der Geiger, der für Nr. 3 a die Noten von Nr. 3 b auflegt, sich erst im letzten Augenblick ein Programm geben läßt und

berichtigend nachsieht, usw. Wer dagegen alles dies ruhig ausführt, wird bald herausfinden, daß die dazu notwendige Zeit, etwa zwischen zwei Stücken, so kurz ist, daß man außerdem die zur Umschaltung der Stimmung notwendige Pause noch voll zu ihrem Recht kommen lassen kann. Auch hier spreche ich keine Selbstverständlichkeit aus, sondern berühre einen Punkt, in dem viel, auch von bedeutenden Künstlern, gesündigt wird. Dem reproduzierenden Musiker auf dem Podium, auf der Orgelbank, erscheint jede Sekunde, die nicht durch Musik ausgefüllt ist, zehnmal länger als dem entspannt dasitzenden Zuhörer. Daher ist er nur zu sehr geneigt, die wichtigsten Pausen abzukürzen. (Auch die Gewohnheit des Uebens, bei dem man alle derartigen Pausen zu unterschlagen pflegt, spielt ungünstig herein.) Mahler schreibt bekanntlich in seiner Zweiten Sinfonie nach dem ersten Satz „eine Pause von mindestens fünf Minuten" vor; bei den Sinfonien Beethovens pflegen die meisten Dirigenten kaum fünf Sekunden Pause zwischen den einzelnen Sätzen eintreten zu lassen, bei Variationenwerken, wie etwa den Brahmsschen Händel-Variationen, pflegen die Pianisten meist die unumgänglich notwendige Pause zwischen den einzelnen Variationen (so kurz man sie auch bemessen mag) ganz aufzuheben. Dadurch entsteht aber leicht der üble Eindruck des Abspielens eines Pensums, und nur von ganz wenigen Künstlern geht auch in diesem Punkte die beglückende Uebereinstimmung mit dem Hörer aus, die uns vergessen läßt, daß wir im Konzert sitzen. Also: der Künstler überlege sich vorher (nicht erst im Konzert), wie lange die Pausen zwischen den einzelnen Nummern (ein entsetzliches, aber für die Psychologie des Konzerts bezeichnendes Wort!) sein sollen, wie lange zwischen den einzelnen Abteilungen einer Nummer, wie lange zwischen den Sätzen einer Sonate, zwischen Präludium und Fuge: er wird erstaunt vielleicht zum ersten Male empfinden, wie viele Ausdrucksmöglichkeiten im Warten, in der Spanne zwischen „attacca" und ein paar Sekunden Einschnitt liegen können.

Das setzt aber natürlich voraus, daß beim Orgelspieler nicht Angstpausen durch Umregistrieren entstehen müssen; daß während eines Stücks nicht Fermaten auf das Doppelte verlängert, Pausen oder ritardandi gedehnt werden dürfen, um die zum Registrieren notwendige Zeit zu gewinnen, ist selbstverständlich; aber auch die allgemeine, im Verlauf eines Konzerts zwei- oder dreimal vorzunehmende Neueinstellung aller Kombinationen usw. kann auf den dritten Teil der gewöhnlich gebrauchten Zeit gebracht werden, wenn man sich Registrierbogen entsprechend der Einteilung des Spieltischs anlegt, einen Bogen etwa so einteilt:

III links	III rechts
II „	II „
I „	I „
Ped. „	Ped. „
Knöpfe:	
Tritte:	

und in jedes Feld sowohl Handregister als freie Kombinationen einträgt; es ist dann möglich, eine Orgel mit 60—80 Stimmen, vier freien Kombinationen usw. in aller Ruhe in kaum zwei Minuten vollständig umzuregistrieren.

Ich ziehe es vor, ohne Umwender (und natürlich ohne Registranten) zu spielen; will man nicht das Ganze auswendig spielen, so kann man sich durch Auswendigspielen an schlechten Umdrehstellen (ein Punkt, in dem unsere Klassikerausgaben oft Außerordentliches leisten!) oder durch ein zweites Exemplar helfen. Im Kunstwerk des Reproduzierens bedeutet der Umwender stets einen peinlichen Erdenrest.

Der Organist, der auf eine ihm fremde Orgel kommt, muß den Spieltisch gewissermaßen innerlich photographieren, jede Einzelheit bewußt optisch erfassen und fixieren. Diese Arbeit kann man nach meinen Erfahrungen nur leisten, wenn man ganz konzentriert, d. h. allein ist. Sehr störend sind stets die Erläuterungen des uns bei der ersten Probe seine Orgel zeigenden Organisten, der die Besonderheiten seines Instruments in bester Absicht erläutern will, noch ehe man die allgemeine Anlage in sich aufgenommen hat; in solchen Fällen entsteht ein falscher Ablaut, den man vermeiden kann, indem man höflich und zerstreut zuhört und sich gar nichts merkt. Daß man beim Ueben keine Zuhörer brauchen kann, ist selbstverständlich. Sobald welche „auftreten", übe man linke Hand oder Pedal allein in langsamem Tempo, jede Stelle zehn- bis zwanzigmal; wer so handelt, „der ist bald allein" (Straubes Methode!). Das „Sicheinspielen" ist bei der Orgel ja ungleich wichtiger als beim Klavier; man nehme daher kein exponiertes Stück (wie etwa D dur-Präludium und Fuge von Bach) zu Anfang (übrigens auch kein zu schweres und großes als Schluß). Bisweilen, wenn man an seinem Spieltisch verhältnismäßig ungesehen sitzen kann, ist es möglich, sich ohne angestellten Motor kurz vor dem Konzert auf der stummen Orgel warm zu spielen; daß man sich die Orgelbank individuell genau nach seiner Gewohnheit sowohl in der Höhe

als im Abstand vom Spieltisch einstellt, ist von großer Bedeutung, ebenso daß man Manual- und Pedalbeleuchtung vorher ausprobiert hat. Die endgültigen Registrierpläne arbeitet man am besten nicht während des Uebens, sondern unmittelbar nachher aus; auf der Orgelbank hat man meist nicht die nötige innere Ruhe und Uebersicht dazu. Wer viel reist, braucht besondere Exemplare seiner Noten, in denen jeweils die mit ganz weichem Bleistift eingezeichneten Registrierangaben wieder ausradiert werden können.

Eine der häufigsten zweifelhaften Freuden des konzertierenden Organisten bilden die Störungen, die die Eigenheit haben, als Heuler oder Versager immer vor Konzerten aufzutreten und deren Beseitigung durch den herbeitelegraphierten Orgelbauer dann dem Spieler seine kostbare Uebungszeit raubt. Bisweilen ist es einfacher, wenn man selbst ein paar ungebärdige Pfeifen unschädlich macht, indem man sie herausstellt, als wenn der Orgelbauer stundenlang nach dem Fehler sucht. Was zu tun ist, wenn Störungen im Konzert selbst auftreten, darüber kann man keine Anweisung geben: da hilft nur scharfes Gehör, das sofort Tonhöhe, Register und Manual des Heulers feststellt, und Geistesgegenwart. Im schlimmsten Fall freier Abschluß auf der Tonart des Heulers, — es soll vorkommen, daß selbst dann das Publikum „nichts merkt". Meistens sind diese kleinen Orgelteufelchen aber feige und kuschen auf ein paar energische Rippenstöße, die man der betreffenden Taste verabfolgt; da muß man eben Glück haben — und an sein Glück glauben!

Nun habe ich wohl keine vollständige, aber vielleicht doch genügende Aufzählung der subjektiven und objektiven Gefahren gegeben, über die der Spieler triumphieren muß, wie Dürers Ritter über Tod und Teufel; die wichtigeren sind zweifellos die subjektiven, leichter zu begegnen ist den objektiven. Die richtige Stimmung für ein öffentliches Auftreten ist Sammlung, der gefährlichste Feind Zerstreuung (meist eine Verdrängungserscheinung des Lampenfiebers); Müdigkeit wird meist schon im ersten Stück völlig überwunden, körperliche Indisposition vergessen. Eine Art öffentlichen Auftretens ist für den Organisten ja auch das Spiel im Gottesdienst. Die Kritik der Gemeinde an seinem Spiel möge er nicht auf die leichte Achsel nehmen; sie wiegt häufig eine Zeitungskritik, vor der man so viel mehr Respekt hat, auf! Auch im gottesdienstlichen Spiel ist Zerstreutheit, meist entstanden aus Abstumpfung durch Wiederholung, die Hauptgefahrenquelle. Es gibt Organisten, die bei Wiederholungen innerhalb einer Choralstrophe unter einer oft zwangsmäßig gesteigerten nervösen Unsicherheit zu leiden haben, ob sie bei zu repetierenden Zeilen „das erste Mal" oder „das zweite Mal" spielen. Treffe ich etwas Derartiges bei Schülern an, so empfehle ich, bei jeder Strophe die Worte „das erste Mal", „das zweite Mal" halblaut auszusprechen (sprechen, nicht bloß denken!); das löst meist die nervöse Spannung im Augenblick.

Ich weiß, daß noch viel zu sagen wäre; ich weiß, daß der Chor- und Orchesterdirigent einer mittleren oder kleineren Stadt noch viel mehr Widerwärtigkeiten zu bestehen hat, daß er sich am Tag der Aufführung und am Vortag mit tausend Scherereien müde laufen und oft genug halb tot ärgern muß, ehe er dann am Abend oben stehen und die Missa oder den Messias dirigieren darf, und da dann beim ersten Orchesterakkord alle Müdigkeit, aller Aerger von ihm abfällt, er nicht mehr an sich, nicht mehr an die Mitwirkenden, an die geborgten Oboisten, an den eingesprungenen Ersatz-Alt denkt, sondern nur noch an das Werk; ich möchte aber das eingangs Gesagte wiederholen: es gibt unendlich Interessanteres als Berichte über stattgehabte Konzerte und über Neuerscheinungen; das äußere und das innere Leben der Musiker bietet genug interessantesten Stoff, der erst zu einem winzigen Teil erfaßt worden ist. Alles, was z. B. den Unterricht, sowohl vom Lehrer wie vom Schüler aus gesehen, angeht, erfährt meist eine idealisierte, schematische Darstellung; wie es in Wirklichkeit ist, davon wird kaum einer von uns je etwas gelesen haben (außer etwa in ausgesprochen satirischer Absicht, wie in Steinitzers „Briefen eines Grobians"); über das Ueben, Lernen, Können, Verlernen, über Lampenfieber und ähnliches wissen wir noch sehr wenig (das Buch von Siegfr. Eberhardt: „Der Körper in Form und Hemmung" hat mich enttäuscht); weder bekümmert sich der Musiker im allgemeinen um praktische Psychologie, noch hat sich diese bis jetzt an so komplizierte Erscheinungen wie einen Musiker, der eine Sonate von Beethoven oder eine Fuge von Bach spielt, herangewagt. Trotzdem, oder gerade deshalb, muß aber dem Musiker immer wieder gesagt werden, daß er selbst versuchen soll, etwas von den heutigen psychologischen Methoden sich nutzbar zu machen. Er lese Kretschmer: „Körperbau und Charakter" oder Wizemann: „Menschenerkenntnis" oder irgend ein anderes gelehrtes oder ungelehrtes Buch und versuche, sich selbst als Charakter, als Temperament kennen zu lernen; von da aus stelle er sich die Frage nach der für ihn besten Art zu arbeiten und nach einem erreichbaren, nicht zu fernen Ziel. Er berechne leidenschaftslos die positiven wie die negativen Komponenten seines Lebens; all das wird ihm eine Sicherheit im Ar-

beiten geben, von der aus er dann erst die Sicherheit zu einem öffentlichen Auftreten und allen Vorbereitungen dazu bekommen kann. Und möge der heutige Experimentalpsychologe den Musiker studieren! Er ist eine höchst komplizierte Erscheinung, eine Gattung Mensch für sich, und bis jetzt noch durch unrationelle Methoden, durch Hemmungen aller Art schwer belastet. Vielleicht können aber einem künftigen Geschlecht Umwege und Mißerfolge im Ueben, Qualen des Lampenfiebers erspart werden? Ich weiß es nicht; aber ich weiß, daß hier eine Aufgabe liegt, in der Wissenschaft und Kunst zusammenwirken müssen, eine ebenso dringliche, als verantwortungsvolle und schöne Aufgabe!

Rundfunk und musikalische Kultur

Von Dr. FRITZ LAUHÖFER (Gelsenkirchen)

Der Rundfunk, vor gar nicht so langer Zeit noch angestaunt als technisches Wunder und unerhörte Neuerung, ist bereits zur gewohnten Erscheinung geworden. Er hat sich nicht mit der Uebertragung des gesprochenen Wortes begnügt, sondern sehr bald auch des Musikalischen bemächtigt und als bequemes Mittel der Musikvermittlung und Musikübertragung schnell ein hohes Maß von Popularität erlangt. Bezeichnend für das Verlangen nach Ausdehnung seines Auswirkungsbereichs ist die Kühnheit, mit der er nicht nur die Uebertragung von instrumentalen Musikwerken, sondern auch von Opern, Oratorien usw. in Angriff genommen hat.

In einer Zeit, die den Raum zu überwinden und Völker und Länder durch Auto, Flugzeug und elektrische Welle aneinanderzurücken sucht, ist der Rundfunk wichtiger Schrittmacher des Verkehrs und damit ein Faktor von großer wirtschaftlicher Bedeutung. Darüber hinaus wird sehr stark auf seine kulturelle Mission hingewiesen, die insbesondere darin zum Ausdruck kommt, daß eine außerordentlich große Zahl von Menschen bequem und leicht in den Genuß des durch diese Erfindung vermittelten Bildungs- und Musikgutes gelange.

Es ist zuzugeben, daß der kulturelle Wert des Rundfunks in Deutschland rechtzeitig erkannt worden ist. Im Gegensatz zu anderen Ländern, insbesondere Amerika, wo diese Erfindung noch nicht so sehr volksbildenden Zwecken dienstbar gemacht worden ist, als im Reklametechnischen stecken geblieben ist. Zweifellos ist man bei uns — Programmbildung, Rundfunkintendanzen wie die in der Bestellung des Reichsrundfunkkommissars zum Ausdruck kommende Interessiertheit des Reiches sind Beweis dafür, — ernstlich bemüht, das Radio volkskulturellen Erfordernissen dienstbar zu machen. Dieser kulturelle Wille des Rundfunks ist auch da nicht zu bezweifeln, wo er zum Träger musikalischer Fernwirkung wird.

Nachdem der Rundfunk eine sehr große, noch stetig wachsende Zahl von Hörern an sich gezogen hat und zu einer Angelegenheit des täglichen Konsums geworden ist, ist die Frage nach der Bedeutung dieser Erfindung für unsere musikalische Kultur für den ernsten Musikfreund gegeben. Ihr kann man nicht durch den Hinweis auf den unaufhaltsamen technischen Fortschritt und die Aussichtslosigkeit aller Bemühungen, eine naturgemäße Entwicklung aufhalten zu wollen, ausweichen.

Der objektive Betrachter wird hier von vornherein, schon um den Einwänden und Angriffen der unentwegten Fortschrittler gegen die „Musikreaktion" die Spitze abzubrechen, die großen Möglichkeiten und Vorzüge des Rundfunks (man denke nur an den Anschluß großer musikloser Massen, insbesondere des flachen Landes, an die Musik, die Uebertragung von Uraufführungen, Musikfesten usw.) anerkennen. Er wird auch zugeben, daß der Rundfunk als technische Angelegenheit keineswegs auf dem Höhepunkt seiner Entwicklungsfähigkeit angelangt ist. Man wird vielmehr annehmen dürfen, daß er seine experimentelle Periode schnell überwindet, akustische und phonetische Unebenheiten und Unzulänglichkeiten abstellt, überhaupt in der Verfeinerung und Differenzierung des Klangbildes noch außerordentliche Fortschritte zu erzielen sind.

Aber schließt die Tatsache, daß man als Kind des 20. Jahrhunderts einer technischen Großleistung wie dem Rundfunk die geziemende Bewunderung entgegenbringt und seine positive Seite anerkennt, die Verpflichtung zur kritiklosen Bejahung des Neuen ein? Darf der Enthusiasmus über den Flug des Menschengeistes, der nunmehr weiteste Räume auf den Schwingen der Welle erobert, ein Grund sein, Begrenztheiten dieser Erfindung zu verkennen und Gefahren zu übersehen, die mit dem Siegeslauf des Rundfunks für unser Musikleben und unsere Musikkultur heraufzuziehen beginnen? Ganz unabhängig von seiner zweifellos unaufhaltsamen Entwicklung und seinem technischen Reifegrad stellt der Rundfunk grundsätzlich bedeutsame Fragen heraus, die beachtlich genug sind, daß man sich mit ihnen auseinandersetzt.

Es ist kein Zufall, daß in einer Zeit fortschreitender Mechanisierung der Rundfunk praktischen Zwecken dienstbar gemacht wurde. Es ist auch kein Zufall, daß in unseren Tagen, wo alles seine Lebensgesetze von der Maschine her empfängt, der Einbruch des Radios in den Bereich der Musik kein allzu kritisches Echo fand. Ist nicht die Kritiklosigkeit, mit der man hier von vornherein über offenkundige technische Mängel hinwegsah, bezeichnend für den Mangel an Empfindsamkeit unserer Tage, symptomatisch dafür, wie sehr bereits unsere Zeit dem Drucke der Technik erlegen ist? Die Veräußerlichung unserer Lebenshaltung und unserer Stellung zur Musik ist eine Folge unserer technisierten Zeit. Sie war bereits feststehende Tatsache, bevor der Rundfunk kam. Aber wichtig ist, daß diese Vernüchterung unserer Beziehung zur Musik durch den Rundfunk weitergetrieben zu werden droht.

Bei der Betonung der kulturellen Mission des Rundfunks ist insbesondere auf seine Leichtigkeit und Bequemlichkeit hingewiesen worden, Eigenschaften, die erst ungeheuren Massen den Genuß guter Musik ermöglichten. Man hat hervorgehoben, daß die Musik damit aufhöre, Privileg einzelner Schichten zu sein, denen Besitz und soziale Stellung den ausgiebigen Besuch von Konzert und Theater möglich machte. Man ist sogar so weit gegangen, diesen mit der Ausbreitung des Rundfunks gegebenen Zustand als Beginn der „Demokratisierung der Musik" zu bezeichnen. Die Geflissentlichkeit, mit der man hier zur Kennzeichnung der kollektiven Tendenz der neuen Erfindung Begriffe aus der politischen Sphäre herbeiholte, ist verdächtig. Demokratisierung der Musik! Ein gefährliches Schlagwort, wenn es ausgeht von der Gegensätzlichkeit der bisherigen Musikkultur und ihren gesellschaftlichen Betätigungsformen zum Neuen.

Ist die Tatsache, daß eine fast unbegrenzt große Zahl von Hörern dem Rundfunk angeschlossen und jederzeit in der Lage ist, Musik zu konsumieren, schon gleichbedeutend mit der Hebung der Musikkultur? Eine sehr einfache Rechnung, die ohne weiteres eine Parallelität zwischen der Erleichterung und Erweiterung des Musikempfangs und der Entwicklung der musikalischen Kultur konstruiert. Die Bequemlichkeit und Formlosigkeit des Musikgenusses im Rundfunk ist nicht unbedenklich. Ist die Gefahr zu verkennen, daß die Musik, jederzeit verbrauchsbereit in Werktag und Arbeit gesetzt, zur billigen Masse herabsinkt, Unterhaltungs- und Anregungsmittel wird, was ernste Angelegenheit und bestimmt ist, von der Nüchternheit des Alltags zu erlösen? Die Musik hat die Aufgabe, den ganzen Menschen zu erfassen und in eine völlig zweckfreie Sphäre zu heben. Die im Zeitalter weitestgehender Mechanisierung und Nivellierung ohnehin schon großen Schwierigkeiten, der Musik ihre ureigene, seelenhafte Macht wieder zu geben, wurde durch den Rundfunk weiter verschärft und kompliziert.

Man könnte sich nun einen Zustand denken, wo der Rundfunk am Ende und auf dem Höchststand seiner Entwicklung das lebendige Konzert und Theater verdrängt und ablöst. Diesen theoretischen Möglichkeiten stehen eine Reihe gewichtiger, ästhetischer Grundtatsachen im Wege. Ist die Aufgabe unseres Theaters und Konzertes überlebt? Können diese Institute an ihrer Ueberflüssigkeit und Ueberholtheit zugrunde gehen? Warum hat man Theater- und Konzertgemeinschaften organisiert? Lag diesen Gründungen nicht der Gedanke der Schaffung einer wenn auch zunächst weltanschaulichen Erlebniseinheit zugrunde, die letzten Endes am vollkommensten im lebendigen räumlichen und körperlichen Zusammenschluß von Künstler und Kunstgemeinde wirksam werden kann?

Es ist weiter die dem Rundfunk eigentümliche Trennung des akustischen und optischen Eindrucks hervorgehoben worden. Man hat in ihr ernsthafte Vorzüge oder Nachteile gesehen. Begeisterte Fürsprecher des Neuen betrachten sie als künstlerische Stärke des Rundfunks und glauben, daß durch das Auseinanderfallen der visuellen und akustischen Eindrücke die Musik als immaterielle Klangmacht aller grobstofflichen Zufälligkeiten entkleidet und wieder in ihre höchsten und heiligsten Rechte eingesetzt werden. Sie geben zwar zu, daß der Anblick und das Erlebnis des Künstlers (Dirigenten, Sängers, Schauspielers) von hohem Interesse und Reiz sein könne, berufen sich aber im übrigen auf jene Stelle im „Wilhelm Meister", wo Goethe Nataliens Onkel sagen läßt: „Wahre Musik ist allein fürs Ohr". Als ob das versenkte Bayreuther Orchester nicht bereits den Wert der Ausschaltung der äußeren Eindrücke und alles störenden Beiwerks und der Konzentration auf das innere Wesen der Musik erkannt hätte. Das besagt nichts gegen die geheimnisvolle Macht, welche die personellen Beziehungen von Künstler und Kunstempfänger ausströmen.

Diese innige Verbindung von Mensch ist beim Rundfunk gelöst. Die Atmosphäre, die im Konzert und Theater die Kunstgemeinde umfängt, der eigenartige Reiz, der von einem festlich gestimmten, andächtigen Publikum, der Funke, der vom musikalischen Interpreten ausgeht und gleichsam körperlich auf das Publikum überspringt, sind trotz unverkennbarer Entartung und Veräußerlichung unseres gegen-

wärtigen Musikbetriebs doch auch Vorzüge der radiofernen Musikdarbietungen, die positiv zu werten sind. Es ist eine psychologische Tatsache, die auch durch kein übersteigertes Virtuosentum aus der Welt zu schaffen ist: das körperlich-räumliche Zusammensein eines festlichen Auditoriums mit dem ausübenden Künstler schafft Bindungen und Spannungen und jenes Fluidum, das starke Energien auslöst, Hemmungen niederreißt, die Musikbereitschaft steigert und im Künstler Reproduktions- und Schöpferkraft stärkstens anregt. Alles Tatsachen, die auch heute noch trotz der Auswüchse, wie sie die Massenveranstaltungen geschäftstüchtiger Konzertunternehmer darstellen, grundsätzlich ihre Geltung haben. Sie entsprechen einer tiefen menschlichen Naturanlage, die nicht so einfach organisiert ist, daß sie sich nach Belieben zerlegen ließe.

Der Mensch als körperhaftes soziales Gemeinwesen wird im Rundfunk negiert und zum rezeptiven Schemen herabgedrückt. Die vielfach als Einrichtungen verbürgerlichten Kunstgenusses für überlebt erklärten Institute des öffentlichen Konzerts und Theaters enthalten Kräfte und Werte, die dem Rundfunk seiner ganzen Natur nach abgehen müssen. Sie liegen im Gegensatz zum unbekümmerten, unökonomischen Musikhören im Rundfunk nicht zuletzt in dem gewissen Zwang zur Konzentration und willigen Hinnahme auch des dem persönlichen Geschmack weniger Zusagenden. Diese musikerzieherisch bedeutsame Disziplin des musikalischen Genusses macht beim Rundfunk Laune und Willkür Platz, die wahllos hierhin und dorthin greift.

Auch der Hinweis auf eine offenbar nebensächliche, traditionell gewordene Erscheinung wie den Beifall ist hier nicht ohne Bedeutung. Der Beifall nicht als leere Geste eines veräußerlichten Konzert- und Theaterpublikums, sondern als Ausdruck der Resonanz, als Anerkennung und Anfeuerung des Künstlers, ist keineswegs so belanglos, daß sein Wegfall unerheblich erscheint. Die Tatsache, daß ein von der Leistung des Künstlers ganz ergriffenes Publikum sich mit der schweigenden Hingabe des Kunstwerkes begnügt, spricht nicht gegen den Wert und die soziologische Bedeutung des Beifalls.

Der Rundfunk muß auch auf dieses Mittel verzichten. Er trennt, was räumlich und körperlich zusammengehört, schaltet Luftraum und schwingende Welle zwischen Sender und Empfänger und ersetzt die organische Erlebniseinheit und körperhaft warme Verbundenheit von Künstler und Kunstgemeinde durch die kollektiv-mechanistische. Der vereinsamte Künstler im nüchternen, stimmungslosen Senderaum — ist er nicht Beweis dafür, daß der Rundfunk trotz seines vielgerühmten universalen Grundzuges einen stark individualistischen Einschlag, eine Tendenz zur Isolierung, Trennung und Beschränkung in sich trägt?

Der bei der Rundfunkmusik festzustellende Mangel an Körperlichkeit und Bildhaftigkeit tritt besonders deutlich bei der Opernübertragung in die Erscheinung. Hier liegt die vollkommene Trennung der visuellen und akustischen Erscheinungen und die gänzliche Verkennung der Tatsache vor, daß szenische Handlung und Musik bei der Oper ein untrennbares Ganzes darstellen, das nicht willkürlich auseinandergerissen und auf Teilgenuß beschränkt werden kann. Man darf es vielleicht schon als Erkenntnis der ästhetischen Unhaltbarkeit der Opernübertragung durch den Rundfunk werten, daß die bisherigen Versuche in dieser Richtung sich zumeist auf zugkräftige Repertoireopern beschränkten, deren bühnenmäßigen Verlauf man als bekannt voraussetzte und vorsichtigerweise im allgemeinen von Experimenten mit neuen, gänzlich unbekannten Opern abgesehen hat. Ueber die Zwiespältigkeit und Zerrissenheit des Gesamteindrucks kann auch die Uebertragung einer bekannten Oper nicht hinwegtäuschen. Gerade diese Kunstform wendet sich im stärksten Maße an die Sinne und kann zur Entfaltung ihres vollen Lebens, das ja wesentlich auf der szenischen Darstellung ruht, der körperlichen Anwesenheit und des Miterlebens des Zuschauers nicht entraten. Die innere Unmöglichkeit der Opernübertragung durch den Rundfunk bleibt auch dann bestehen, wenn das Problem des Fernsehens gelöst ist und damit optische und akustische Eindrücke wieder zusammenfallen. Sind diese Uebertragungen nicht ein trauriger Beweis dafür, wie sehr man sich bereits über organische Gesetzlichkeiten bestimmter Kunstformen kühn hinwegsetzt in dem Bestreben, alles und jedes dem Neuen dienstbar zu machen?

Die Erörterung der Fragen, wie sie sich mit dem Problem des Rundfunks naturgemäß ergeben, kann nicht an der musikwirtschaftlichen Seite dieser Erfindung vorüber gehen. Die Wandlungen, die sich hier ankündigen, sind ja nicht lediglich materieller Natur, sondern haben ihren bedeutsamen kulturellen Hintergrund. Die musikwirtschaftlichen Auswirkungen des Rundfunks sind, wie Dr. Aber unlängst auf Grund seiner sich auf eine umfassende Umfrage beim Musikverlag und Musikalienhandel stützenden Feststellungen in den Leipziger Neuesten Nachrichten ausführte, hier schon deutlich in die Erscheinung getreten. Eine wichtige Ursache ihrer ungünstigen Lage ist sicherlich im Rundfunk, in der Abwanderung eines beträchtlichen Prozentsatzes aus der musi-

kalischen Laien- und Dilettantenschicht zum Rundfunk zu suchen.

Die Schädigungen des Musikalienhandels und des Musikverlages durch den Ausfall der vielen Musikliebhaber, die mit ihrem Notenkauf den Musikalienhandel belebten und sich nunmehr als Radiobesitzer dieser „überflüssigen" Ausgaben enthoben glauben, dürfen nicht gering gewertet werden. Wie groß wird die Zahl derer sein, die sich mit dem Musikhören im Rundfunk nicht begnügen, sondern auch das Bedürfnis haben, das Notenbild zu Studium und Vertiefung des Genusses heranzuziehen und im Rundfunk Gehörtes am häuslichen Instrument zu musizieren. Ungünstige Auswirkungen des Rundfunks für den Musikverlag wie zurückhaltender Erwerb von Notenmaterial, Verringerung des Lagerbestandes, Arbeiten auf Bestellung und Verknappung der Verlagsmittel sind hier nicht von der Hand zu weisen. Auch wenn man die damit gegebenen Schwierigkeiten junger Komponisten, Verleger für ihre Werke zu finden, nicht überschätzt, bleibt die Möglichkeit ernsthafter Störung des musikalischen Schaffens.

Die Gefahren, die dem häuslichen Musizieren durch den Rundfunk drohen, sind durchaus ernst zu nehmen. Der mangelhafte Besuch, insbesondere der Konzertveranstaltungen, ist ja nicht lediglich in der Wirtschaftslage und der Zerstörung der kulturell so bedeutsamen Mittelschicht durch Krieg und Inflation begründet, sondern findet zweifellos zu einem guten Teil in der Bequemlichkeit und Billigkeit der Radiomusik seine Erklärung. Man wende nicht ein, der ernste Musikfreund sei sich des Unterschiedes zwischen der Klangwirklichkeit des Konzertsaales und Opernhauses und dem Musikersatz im Rundfunk zu gut bewußt, um sich von Konzert- und Opernbesuch sowie häuslicher Musikpflege abhalten zu lassen. Das stimmt zweifellos.

Aber das große Heer der sog. musikalischen Laien, das durch einen regelrechten, wenn auch nicht immer hochwertigen Musikunterricht hindurchging, ist eben wegen seiner Bereitschaft zur aktiven häuslichen Musikbetätigung heilsames Gegengewicht gegen die Neigung ausschließlich rezeptiver Haltung gegenüber der Musik und als solches von nicht zu unterschätzender Bedeutung.

Der Satz, daß die Ausübung der Musik durch kunstliebende Dilettanten am meisten gefährdet sei, hat nicht bedingungslos Gültigkeit. Oder sind wir tatsächlich schon so weit, daß die Reproduktion musikalischer Werke sich am besten und zweckmäßigsten auf den musikalischen Fachmann beschränkt und der Musikfreund und Nichtberufsmusiker sich auf die Hinnahme des Dargebotenen zurückzieht? Die große Zahl der notleidenden Musiklehrer, die sich mit der Ausbildung ihrer Schüler zwar nicht die höchsten Ziele steckte, aber in unermüdlicher Kleinarbeit erste grundlegende Kenntnisse vermittelte, ist ein nicht unwichtiger Faktor für die Hebung unserer musikalischen Volksbildung gewesen. Es wäre sehr dankenswert, wenn der Rundfunk die Anregung Abers beherzigen und seine Hörerschaft darauf hinweisen wollte, daß Musikunterricht und Hausmusikpflege durch den Rundfunk keineswegs überflüssig oder ersetzbar geworden sind.

Der Musikgenuß der Gehörlosen

Von HERMANN RADESTOCK (Stuttgart)

Schon längst hatte man geahnt und vermutet, daß wir uns die Musik nicht einzig und allein durch die Ohren zuführen. Wir wußten von der taubstummen Helen Keller, daß sie gewisse Tonschwingungen durch Tasten mit Hand und Fuß erfühlt und genießt. Jetzt erfuhren wir durch S. Harvey Porter, daß in den Vereinigten Staaten eine Taubstummenanstalt von Jugendlichen sich selbst eine Musikkapelle gegründet hat, die nicht nur in der Anstalt den Leidensgenossen, sondern auch der Oeffentlichkeit gutbesuchte Konzerte gibt. Wie ist das gekommen? Den Lehrern war Verschiedenes bei ihren Zöglingen aufgefallen. Ein Knabe war beim Pfeifen auf einem Schlüssel, dem er richtige Melodien entlockte, beobachtet worden; ein anderer, dem man nach vielem Bitten eine Trompete, aber, als vermeintlich für ihn genügend, eine alte, keinen Ton mehr von sich gebende, überließ, hatte sie nach dem ersten fruchtlosen Versuch zornig in die Ecke geschleudert; und ein Mädchen, dem man erst seinen lebhaften Wunsch Klavierspielen zu lernen, nicht erfüllen wollte, weil man leere Eitelkeit argwöhnte, hatte sich dann als sehr begabte Schülerin entpuppt. Am meisten beliebt sind in der Kapelle die Schlaginstrumente, Trommel, Pauke und Zimbal, aber überraschend ist, daß auch die Blasinstrumente von völlig Tauben richtig bedient werden. Als Eingangspforten des Musikgenusses bezeichnen viele, und zwar die weniger Musikalischen, die Füße, einige die Hände und den Kopf, die Begabteren meist den Rumpf oder Brustkorb. Das Repertoire der Kapelle ist ziemlich reichhaltig, am beliebtesten sind Stücke mit einheit-

lichem, deutlichem und raschem Tempo, also Märsche und dergleichen. Nun hat man bei uns in Deutschland bereits die Wirkung von Militärmärschen auf normale Hörer mittels des Tonographen geprüft und gefunden, daß sich dabei automatisch die Spannung der Muskeln von Armen und Beinen ändert: sie werden straffer. Fast jedem gedienten Soldaten fährt ja noch im Alter ein angehörter Militärmarsch sozusagen in die Beine. Daß es aber nicht dabei bleibt, daß die Spannung sich auf das Innere, das Seelische, überträgt, sehen wir deutlich an der Musikwirkung der einfachen Schlaginstrumente bei den Tanzfesten primitiver Völker. Hier steigert sich der Musikgenuß bis zur rasenden Erschütterung des ganzen Körpers und der Seele. Auch bei der tiefen Wirkung, die Orgel, großes Orchester und Massenchöre auf uns ausüben, wird man neben der das Trommelfell treffenden Lufterschütterung auch Vibrationen des Bodens und der Füße annehmen dürfen. Wie aber setzen sich nun alle diese mechanischen Erschütterungen in seelische um?

Der normal hörende, musikliebende Mensch hat keine Veranlassung, auf diese feinen Uebergänge zu achten; es ist auch nicht so leicht und fällt den meisten sogar sehr schwer. Ganz anders beim Taubstummen. Der Zentralsekretär des Schweizerischen Fürsorgevereins für Taubstumme, zugleich Redakteur der Taubstummenzeitung, Herr Sutermeister, stammt aus einer sehr musikalischen Familie, verlor jedoch schon im vierten Lebensjahr infolge von Gehirnhautentzündung sein Gehör vollständig und bald ebenso die Sprache. Durch die übliche Methode des Taubstummenunterrichts vorbereitet, erwarb er sich nicht nur eine große Gewandtheit in seiner stummen Verständigungssprache, sondern auch eine umfassende Gesamtbildung. Damit, daß er Musik nicht hören könne, hatte er sich schon als Kind abgefunden und ging allen, ihn, wie er meinte, nur niederdrückenden Konzerten usw. aus dem Wege, bis er, 55 Jahre nach seiner Ertaubung, seiner musikalischen Frau zuliebe den Berner Kursaal besuchte, wo ein italienisches Orchester spielte. Und hier geschah das Wunder. „Da spürte ich", wie er es schildert, „auf einmal die Tonwellen auf mich zuströmen mit all ihren Akkorden und Klangabstufungen. Ich fühlte mich wie in einen Himmel versetzt und kehrte buchstäblich tonberauscht heim. Seither sind Orchesterkonzerte eines meiner größten Vergnügen; ich habe bereits meine Lieblinge unter den Komponisten, und manches Konzertprogramm dünkt mich köstlicher als der üppigste Speisezettel." Herr Sutermeister genießt die Musik nicht wie Helen Keller durch Tasten. Berührt er ein gespieltes Klavier oder ein Cello, so geht ihm das, wie er versichert und wie man es seinem verzogenen Gesicht anmerkt, durch Mark und Bein; auch bei Orgelvorträgen, die ihm zu stark sind, stellt er sich meist auf einen schalldämpfenden Teppich. Im Konzertsaal sitzt er gern in einiger Entfernung vom Podium des Orchesters, aber stets so, daß er den Dirigenten beobachten kann. Die Töne dringen nun durch Nase und Luftröhre in den Brustkorb und durchströmen seinen ganzen Rumpf. „Es ist, wie wenn dieser ein hohles Metallgefäß wäre, an welches in rhythmischer Weise geschlagen wird und das nun je nach der Stärke der Töne bald lauter, bald leiser erklingt. Dabei spüren weder Kopf noch Hände das geringste; am meisten gefühllos ist der Kopf." Die Vorbedingung für den Musikgenuß dieses durch und durch musikalischen Herrn ist innere Sammlung und völlige Hingabe; sobald ihn andere Dinge stark beschäftigen, verliert er seine Aufnahmefähigkeit. Ist sie aber vorhanden, so wirkt manches Musikstück noch lange nach, oft über Nacht, so daß er nach dem Aufstehen seiner Frau z. B. anvertraut, er spüre Wagner noch im Rücken. Eine Orgelfuge von Bach erlebt er wieder wie eine Art Rausch durch die bloße Erinnerung an die letzte Aufführung. Für höhere Geigen- und Flötentöne bleiben allerdings zu seinem Kummer die Vibrationsorgane unempfindlich, für mittlere, Alt- und Baßlagen sind sie dagegen um so empfänglicher.

Der Musikgenuß eines Taubstummen kann nach den Untersuchungen von Professor Katz und Révész nicht mit dem eines normal hörenden musikalisch Gebildeten verglichen werden. Der Taube kann unmöglich die vielen Klangarten der einzelnen Instrumente, die Höhenmerkmale der Töne, das Farbige und Bunte der Melodien durch seine Vibrationsorgane nachempfinden. Bei ihm erfolgt die musikalische Anregung vielmehr so, daß die in seinen Oberkörper eindringenden Schallwellen Pulsschlag und Atmung rein vasomotorisch, d. h. durch Reizung der Blutgefäße, abwechselnd antreiben und hemmen, je nach dem wechselnden Musiktempo. Das wirkt wie ein Rauschmittel und weckt die verschiedenartigsten Stimmungen. Kurz, den Taubstummen verbleibt als Musikgenuß hauptsächlich die seelische Anregung. Diese aber ist bei ihnen offenbar viel mannigfaltiger und tiefer wie bei uns. Das geht auch daraus hervor, daß musikalisch begabte Taube ihre Empfindungen vor lauter überströmendem Genuß sehr häufig in dichterische Worte kleiden und daß sie umgekehrt von guten neuen Gedichten sich so begeistert fühlen, daß ihnen die Verse von selbst zur Musik, zur Melodie werden. Taube dichten in erster Linie für sich selber, da sie auf diese Weise

Musik genießen! Sie tragen daher auch gern Gedichte in ihrer stummen Sprache vor, wobei sie durch die entstehenden Vibrationen in ihrem Innern musikalische Genüsse erleben. Hat doch einer dieser körperlich Armen und seelisch Reichen, ein einfacher Buchbinder, sogar ohne Lehrer Französisch gelernt und sich dabei immer wieder, wie er sagt, „am gefühlten Wohlklang dieser Sprache erfreut".

Sollte nun, so fragt man sich unwillkürlich, jene bei Taubstummen beobachtete Beeinflussung des Pulsschlags und der Atmung durch Musik sich nicht auch bei normal hörenden Menschen irgendwie äußern? Das ist in der Tat der Fall. Dr. G. A. Römer in Stuttgart untersuchte durch einen Pneumographen mit Marey-Kapsel für Brust- und Bauchatmung zahlreiche mehr oder weniger musikalische Personen daraufhin, wie auf sie verschiedene, durch ein gutes Grammophon wiedergegebene Musikstücke wirkten, während sie ruhig und bequem auf einem Sessel saßen. Die vom Apparat aufgezeichneten Kurven der Atmung geben sehr deutliche und anschauliche Bilder, sie lassen sogar untrüglich erkennen, ob jemand von einem Musikstück wirklich so erfaßt und gepackt wird, daß er es in Körper und Seele nachbildet und miterlebt, oder ob er rein oberflächlich davon berührt wird. Die Nachgestaltung des musikalischen Rhythmus durch die Atmung geht bei manchen Personen so weit, daß sich sogar einzelne kurze, durch Punkte über den Noten als scharf betont zu spielende Stellen (Staccati) auf der Kurve abzeichnen.

Besondere Beachtung heischt künftig die Macht der Musik in der Heilkunst. Ihre von gewissen Aerzten schon früher versuchte, aber oft verspottete Heranziehung bei Depressionen und Seelenschmerzen hat sich jetzt in der Tat glänzend gerechtfertigt. Gerade auf seelisch kranke Personen, weil sie meistens unter einer unregelmäßigen Atmung leiden, wirken gewisse Musikstücke wie Wunder: die Atmung wird tiefer und regelmäßiger, so daß am Schluß die belebende und erhebende, befreiende und erlösende Kraft der Musik immer gar nicht genug gerühmt werden kann.

Andererseits hat nun auch die bei den Taubstummen festgestellte, durch die Musik geförderte Lust und Befähigung zum Dichten, Komponieren und Vortragen neuerdings ihre entsprechende Bestätigung für normal Hörende erhalten, und zwar durch die Versuche von Professor Dr. Sievers an der Universität Leipzig. Puls und Atmung verrieten hier nicht nur die seelisch ergreifende Stelle eines Musikstückes, sondern auch eines Gedichtes; ja, man kann sogar erkennen, wie gewisse Stellen von Prosastücken und Briefen durch ihre eigenartige Klangfarbe in der Kurve des Sprechapparates das Wesen ihres Verfassers verraten.

Es eröffnen sich daher Aussichten, in manchen Fällen aus der „Melodie des Ausdrucks" auf die Person des Verfassers von schriftstellerischen Plagiaten und anonymen Schreiben Schlüsse zu ziehen, während es nach Dr. Römers Methode gelingt, festzustellen, ob jemand wirklich tiefinnerlich musikalisch mitempfindet.

Notizen von einer spanischen Reise

Von Dr. PAUL NETTL (Prag)

Ein Rätsel, wie das Land, die Bevölkerung, die Geschichte und Kultur Spaniens ist auch seine Musik und seine Stellung in der Musikgeschichte. Einem Stück Europas, das doch nicht mehr zu Europa gehörig, einer abendländischen Kultur, die mehr aufgepfropft (pseudomorph) als aus dem Boden des Landes und dem Blut der Bevölkerung entsprungen erscheint, entspricht eine Musik, die sich abseits der Entwicklung Europas hält, wenn sie auch aus geographischen Gründen äußerlich von Frankreich beeinflußt ist. Wie alles Spanische, wie das Volk, die Landschaft, die Sitten, die Geschichte, fügt sich auch die Musik und ihre Historie nur schwer dem europäischen Weltbilde ein. Vom Morgenland her: die eminente Wichtigkeit der Volksmusik, die solche Bedeutung hat, daß — wie bei keinem anderen Volke — die Kunstmusik von ihr gar nicht loskommen kann. Es ist auffallend, daß die spanische Musik keine großen schöpferischen Persönlichkeiten von europäischem Gewichte aufweist. Vielleicht ist es noch der spanische Palestrina, Victorio, an den man denken möchte. Aber es überwiegt doch nur die Reproduktion; die große Gestaltungskraft, die schöpferischen Genies fehlen. Bezeichnend, daß das Spanien der Renaissance eine fein ausgebildete Kleinkunst in der Lautenmusik — die Laute ist ein orientalisches Instrument (!) — besitzt. Die spanische Lautenmusik des 16. Jahrhunderts hat weltgeschichtliche Bedeutung. Namen wie Louis Milan, Fuenllana u. a. sind für die allgemeine Musikgeschichte von großer Bedeutung. Bezeichnend ferner, daß die Kunst der Variation gerade in Spanien und von Spanien her die größte Bedeutung erlangte und daß die Variationsformen der Chaconne, Passacaglia, Folia ursprünglich spanische Tänze sind. Der spanische Musiktheoretiker Francesco de Salinas des 16. Jahrhunderts hat zahlreiche Volkslieder seiner Zeit notiert, viele davon wurden zu den alten Romanzen gesungen. Kurze, meist nur motivartige Sätze. Sie wurden in jeder Zeile neu variiert und eine ganze Anzahl solcher Modelle hat sich bis auf den heutigen Tag erhalten, wie etwa die Melodie des alten Liedes „Guardame las vaccas" mit seinen absteigenden Tetrachordmotiven, das tausendmal in der Operngeschichte des 17. Jahrhunderts als „Ostinato" wiederkehrt und noch heute in Spanien oft gesungen wird. Uralter arabischer Makamen. Diese Variationskunst ist etwas spezifisch Orientalisches. Die schier unendliche Wiederholung eines Motives in veränderter Gestalt, wie sie sich in den Mosaiken der Teppichkunst, im orientalischen Baustil zeigt, hat in der Musik ihr Gegenspiel. Sie ist eine

Seite der hervorragenden Begabung des Orientalen — des Südländers überhaupt — für die Reproduktion. Es fällt auf, daß der Orient und alle europäischen Völker, die ihm nahestehen, verhältnismäßig viel Spielleute in die Welt senden, wie Südländer, Slawen, Juden. In Spanien hört man Straßensänger, über deren Improvisationskunst man überrascht ist. Als ich in Granada die Osterprozession sah, war ich verblüfft über die hundertfachen Varianten der „Saetas" andalusischer religiöser Volksgesänge, die in ihrer eigenartigen außereuropäischen Tonart (erhöhte Quarte) mit zahlreichen Melismen und gurgelnder Vortragsart an die Melodien der türkischen „Muezzin" erinnern. Auch spanische Straßensänger in Valencia hörte ich in dieser orientalischen Art über die europäisch-tonalen Akkorde einer Gitarre solch orientartige Gesänge an 100 „Coplas" variieren. Und angesichts der durchaus auf rein persönlicher Mitteilung beruhenden Aufnahme der spanischen Volksmusik in die große Volksliedersammlung von Philippe Pedrell, dem „Cancionero della musica española" ist wohl die Frage berechtigt, warum die spanischen Musikologen, die sich ja so eingehend mit ihrer Volksmusik beschäftigen, noch nicht die „phonographische" Methode akzeptiert haben. Auch spanische Musiker mußten bestätigen, daß die Aufnahme der Volkslieder und Volkstänze in den großen Sammlungen nicht immer einwandfrei seien.

Vor kurzem hat Heinrich Berl in seinem Buche: „Das Judentum in der Musik" das Schlagwort von der asiatischen Krisis der modernen Musik geprägt. Er findet das Jüdische und Orientalische in der letzten Musikproduktion im Vorwiegen des Melodischen und der Negation des Harmonischen und setzt die Prävalenz des oft banal Melodischen bei den jüdischen Komponisten Offenbach, Meyerbeer, Mendelssohn, Mahler auf das Konto ihrer orientalischen Musikseele. Scheinbar mit vielem Recht. Aber auch die Orientgebundenheit der spanischen Musik, mit ihrem Vorwiegen des rein Melodischen, mit ihrer starken Abhängigkeit von der Volksmusik (jede Provinz hat ihre eigene Volks- *und* Kunstmusik), mit ihrer Vorherrschaft des Reproduktiven, gegenüber dem Schaffenden des Abendlandes — kein Land hat so viele Komponisten mit so wenig ausgebildeter Physiognomie wie Spanien — ist deutlich erkennbar. Daher ist es unrichtig, die spanische Musik mit abendländischen Maßen messen zu wollen.

Der orientalische Einschlag macht sich auch im *Tanze* selbst geltend. Spanien ist und war immer das Land des *Schautanzes.* Der Geschlechter vereinigende Gesellschaftstanz ist dem Spanier im Grunde etwas Fremdes. Das orientalische „Vortanzen" steht in Spanien weitaus im Vordergrund, wenn auch die modernen Tänze in den großen „Dancings" zu Barcelona sich Eingang zu schaffen wußten. Aber Barcelona ist nicht altes, wirkliches Spanien, sondern amerikanisiertes Neuland. Und wie jede Landschaft in Spanien ihren eigenen Charakter, ihre eigene Sprache, Kunst und Musik hat, so hat sie auch ihre eigenen Tänze. Die Aragonier tanzen die *Jota,* ein Wechselspiel von Gesang und Tanz, das in Gruppen ausgeführt wird. Die *Muñeira* wird in Galizien zu Dudelsack getanzt und die *Sardana* ist der katalonische Volkstanz, den man häufig auf der Straße tanzen sieht und dessen „Rad" durch stets neu hinzukommende Tanzlustige immer größer wird. Die wichtigsten spanischen Tänze aber sind die andalusischen Sevillanas, der Bolero und der Fandango. (Gluck hat die Originalmelodie eines solchen Fandango in seinem Don Juan-Ballett aufgenommen, die dann in Mozarts „Figaro" allgemein bekannt wurde.) Abarten des Fandango sind die Malaguena und Seguedilla. Von der Corrida, dem Stierkampf her, kommt der Passo doble, der wie der Tango zum Teil auf dem Umweg über Südamerika den Eingang in die europäische Gesellschaft fand. In Spanien selbst tanzt man in der Gesellschaft gerne eine Abart des Tango, den schottischen Tango.

Das Volk aber liebt weniger den erotischen Zweitanz, sondern entweder den „infantilen" Gruppentanz oder den Schautanz, noch mehr aber eine Kombination beider Arten. Oft sieht man, besonders in Andalusien, Tanzgruppen, die mit Kastagnetten, Händeklatschen und unter Olé-Rufen die tänzerischen Darbietungen der Solotänzer mit Zeichen gewaltiger Erregung verfolgen.

Daß der spanische Tanz nicht erotisch wirkt, darf man aus der Tatsache, daß der Zweitanz eine geringere Rolle spielt als bei uns, ja nicht folgern. Der Spanier gerät beim Ansehen von Vorführungen besonders schöner Tänzerinnen nicht selten in eine erotische Verzückung, die dem Nordländer schlechterdings unverständlich ist. Dem Orientalen ist die Sexualität dermaßen „tabu", daß ihm im Grunde der polygame Gesellschaftstanz ferne steht. Ein Spanier versicherte mir allen Ernstes, er verstehe es nicht, daß man in Europa ein Mädchen heiraten könne, das vor der Ehe so viele Männer in den Armen gehalten hätten — sei es auch nur beim Tanze. Und so wie es für den Spanier zwei voneinander streng geschiedene Arten der Erotik gibt, die Ehe und die Prostitution — der Spanier huldigt beiden Arten leidenschaftlich —, so schließt er einerseits den Gesellschaftstanz aus, während er dem Schautanz, der der genannten zweiten Art erotischer Betätigung entspricht, passioniert ergeben ist. Jeder Feuerblick — solche gibt es nur in Andalusien —, jeder Zuruf, jedes stumme Einverständnis bedeutet eine Sensation, die dem Europäer unverständlich bleiben muß.

Aehnlich wie die großen Toreros spanische — und darüber hinaus — Weltberühmtheit erlangen, so gibt und gab es in Spanien zu jeder Zeit Tanzstars, die — im Gegensatz zu Mitteleuropa — wirkliche Popularität genießen. Jedes Kind kennt ihre Namen. Manche haben Weltruf erlangt, wie die Lola Montez oder die Otero, und nicht selten durch ihre fast legendäre Schönheit.

Eine der populärsten spanischen Tänzerinnen war bis vor kurzem die „Pastora Imperio", die Frau des berühmten Torero „El Gallo" (der Hahn). Heute gilt als große Berühmtheit die schöne „Dora" — „La Cordobeseta", deren „Fandanguillo de Almeria" besonders geschätzt wird, oder „La Argentanita". Meist sind diese Tänzerinnen, vor allem jene zweiten und dritten Ranges, — „Gitanas" — Zigeunerinnen und vertreten, etwas zur Korpulenz neigend, den Idealtypus des Spaniers. (Auch hierin ist der Spanier Orientale.)

Will man die spanische Musikseele verstehen lernen, dann muß man zuerst die Tänze und Rhythmen studieren. Sie sind charakteristischer als die spanische Musik-Kommerzware von der von Zeit zu Zeit Europa überschwemmt wird. So genoß z. B. der in allen sonstigen europäischen Ländern bis zum Ueberdruß gehörte Schlager „Valencia" in Spanien selbst keine Popularität. —

*

Deutschösterreichische Künstlerbilder: Martin Spörr

Von Prof. JOSEF LORENZ WENZL.

Wir haben in Wien keinen Führer. Richard Strauß, der egozentrisch eingestellte Musiker, schwebt über den Wolken. Schönberg, der immer mehr das Gehaben eines Propheten annahm, ist fort, ebenso Schreker, dessen Schwarm-

geisttyp zum Führer gar nicht geeignet gewesen wäre. Ein Zentrum ist die Universaledition, wo sich die Schar der Neutöner drängt.

Zeitweise gibt's Dirigentenprimadonnen, Reiseonkels in Musik. Sie glätten die Falten der alten Repertoireschlager, arrangieren und beleuchten ihre Auslage, dirigieren flott und munter ihre Sache runter, in der einen Hand den Taktstock, die andere griffbereit fürs Honorar und den Musterkoffer, der außer der Beethovenschen Fünften, Tschaikowsky, ein bisserl Richard Strauß und ein paar Karton Exotik enthält. Die Herrn ortsansässigen Arrivierten aber sitzen auf ihren Lorbeeren. Es ist immer dasselbe Spiel. Die Hochgekommenen, die ohne Echauffement oben bleiben und Geld verdienen wollen, die Hilflosen, wahrlich nicht die Schlechtesten, die hinauf wollen



Martin Spörr

und nicht können, schließlich die Schreier auf dem Jahrmarkt der Kakophonie, die sich durch Auffälligmachen vordrängen.

Das ist so ungefähr der Betrieb.

In dieser frisierten Aufmachung, deren Hohlheiten sich in den Kritikworten: „fabelhaft, prominent und wundervoll" spiegelt, einer geraden, offenen, ganz unprominenten, unfabelhaften Persönlichkeit zu begegnen, ist geradezu verwunderlich. Man sollte gar nicht glauben, daß in dieser parfümierten Atmosphäre, die den Zusammenhang mit dem Volke ganz verloren hat, ein geradgewachsener Musiker noch gedeiht.

Da ist Martin *Spörr*. Nun ein Sechziger geworden. Weil sich Dirigenten wie die jungen Mädels gerne jünger machen als sie sind, muß man wohl den Sechziger glauben. Die helle Sonnigkeit seines Gesichtes und die Kraft seiner an die Figur eines Heldentenores erinnernde Gestalt läßt ihn viel jünger erscheinen. In der frisierten, seelenparfümierten Musikwelt steht er wie ein Baum da.

Wir Oesterreicher kennen diesen Typ: ins Tiefland gestiegener Gebirgler, Tiroler Hartholz mit dem Schliffe der Großstadt, von knorriger Ruhe. Ein zugreifend schlichter Mensch mit seltsam verschleierten Augen, aus denen es wie leise verhaltener Spott zu scheinen pflegt über das, was sich hier tut.

Die Frische seines Wesens läßt keinen heran, seine klare Kraft schuf ihm Führerstellen. Sitzt er auch nicht großmächtig angestaunt auf dem Herzogsstuhl großstädtischer Musikpflege, viele Fäden laufen durch seine Hände. Martin Spörr arbeitet und unterhöhlt nicht, er ist eine der letzten Säulen, die noch den Tempel halten, den Beethoven und Bruckner bauten.

Ein Fremder, der kurz die Stadt besucht, wird nur die großen Kanonen sehen, wer hier mitlebt, lernt aber bald die potemkinschen Musikgrößen von den Baumeistern des Musiklebens unterscheiden. 1918, als die Kapazitäten anläßlich des bevorstehenden Zusammenbruches des Konzertverein- und Tonkünstlerorchesters die Hände im Schoß hielten, war *er* der Retter. Er schuf in Vereinigung beider Orchester das Wiener Sinfonieorchester und dazu die materiellen Möglichkeiten. Als Dirigent ist er von dem aussterbenden Typ, der sich nicht zum Schauspieler erniedrigen läßt, aber auch das leidige Vergeistigen bis in die große Trommel hinein verabscheut. Daß ihn der Cliquenschub mit diesen Eigenschaften nicht mitnahm, ist erklärlich, ihm fehlt zum Posten eines Musikcäsaren die Brutalität, antichambrieren und liebedienern liegt ihm außerdem auch nicht. Das Führergewerbe mit allen Schlichen und aller Mache erlernte dieser gerade Sohn der Berge nie. — —

Martin Spörr schrieb zahlreiche wertvolle Kompositionen, eine Sinfonie, in Deutschland und Oesterreich oft aufgeführt, eine Oper, „Der Abt von Ficht", in Nürnberg gegeben, kleinere Orchesterwerke, Lieder, niemals aber schob er seine Werke in den Vordergrund vor. Es sind Arbeiten vollendeter Diktion.

1905—1918 leitete Spörr den Konzertverein, dirigierte auch viel auswärts.

Zur Musik kam Spörr nicht durch die Lektüre Nietzsches oder Wagners, daraus entnehmend, daß hier ihm Lebensinhalt sein könnte, er ist auch nicht aus irgend einem juristischen oder philosophischen Lehrsaale durch Zufall, weil es ihm dort zu fad wurde, über ein musikhistorisches Seminar aufs Dirigentenpult gekommen. Durch und durch musikantisch, seit dem zehnten Jahre mit der Musik verwachsen, hat er sich vom Waldhornpult einer kleinen Tirolerkirche hochgearbeitet bis zum Wiener Dirigentenpult, der Mann hat von Pike auf gelernt und weiß auch, was dem Orchester nottut. Pembaur, Hummel und Robert Fuchs waren seine Meister, ihnen verdankt er die solide Grundlage seiner Kompositionen und seines Dirigierens. Er ist ein kollegialer Dirigent, kein Bändiger oder Dozent. Wer eine in Liebe geborene Interpretation sucht, ohne Mätzchen, sachlich, findet sie bei Spörr. Mit liebevoller leichter Hand führt er durch die Blumengärten der Klassiker. Möchte er doch Gelegenheit haben, uns öfter auch durch die Werke seiner Arbeit zu führen, die er in großer Bescheidenheit, vielleicht aus Scheu vor dem Geschrei des Marktes, den er nur zu gut kennt, zurückhält.

*

Rossini und der Galeerensträfling

Unbeirrbare Selbständigkeit des Urteils, Unbekümmertheit um vorgefaßte Meinungen der Welt ist stets ein Zeichen von Adel des Geistes und der Gesinnung gewesen. Die Vorurteilslosigkeit in Fragen der Moral aber ist das Privileg der freiesten Köpfe aller Zeiten. Ein Beispiel dieser seltenen Unabhängigkeit und Unbeeinflußbarkeit, das dabei den

Vorzug hat, gänzlich unbekannt zu sein, gab der Komponist Gioacchino *Rossini* einst bei dem Engagement eines neuen Tenors für das Pariser Feydeautheater.

Rossini, der als Direktor der Italienischen Oper, Generalintendant der königlichen Musik und „Generalinspektor des Gesanges in Frankreich" bekanntlich auf die Entwicklung der Musikpflege, vorab in Paris, einen nachhaltigen Einfluß ausübte, leitete auch eine Zeitlang das aus der Revolution berühmte Théâtre Feydeau. Die Bühne, die der Coiffeur der Königin Marie Antoinette *Léonard* Antié ins Leben gerufen hatte, der seinerseits den berühmten Geiger und Komponisten G. B. *Viotti* als Mitarbeiter gewann, hatte ein wechselvolles Schicksal. Ihre glänzende Zeit, da sie nach dem Bruder des Königs Ludwigs XVI., des späteren Ludwig XVIII. „Théâtre de Monsieur" hieß, war längst dahin. Monsieur, der ihm einst den Schauspielsaal der Tuilerien zur Verfügung gestellt hatte, erinnerte sich nicht mehr. Kurz und gut: Rossini befand sich eines Tages in den ärgsten Finanz- und Tenornöten. In dieser Zeit traf ihn ein Freund und Verehrer, dem er seine Lage in beweglicher Klage schilderte: „Ich wüßte schon einen geeigneten Bewerber mit herrlichen Stimmitteln, aber leider steckt er gegenwärtig in der Sträflingsjacke." „Das ist doch kein stichhaltiger Grund!" replizierte der Schöpfer des Wilhelm Tell. Und ohne sich einen Augenblick zu besinnen, fährt er nach der Festung Toulon, in dessen Bagno der Tenor sich befinden soll. In Marseille angekommen, erfährt er, daß Chopin gerade von der Insel Mallorca zurückgekehrt sei, wohin er sich in Gesellschaft der Schriftstellerin George Sand begeben hatte, um seine angegriffene Gesundheit wiederherzustellen. Am anderen Tage bestiegen Rossini, Chopin, die Sand und Dr. Cauvière aus Marseille die Diligence, um nach Toulon zu fahren. Daß sich den illustren Gästen auch die verschlossensten Türen öffneten, versteht sich von selbst, und so kann es nicht wundernehmen, daß der Bagnosträfling dem Musikgewaltigen alsbald in leibhafter Person gegenüberstand. Rossini fand an dem noch jungen, kräftig gebauten Manne und seinem bescheidenen Auftreten sogleich Gefallen und unterließ nicht zu bemerken, daß die Bekanntschaft ihm „sympathisch" sei. „Und nun, — darf ich bitten, mir etwas vorzusingen?" Das ließ sich der Sträfling nicht zweimal sagen und begann ohne Scheu die große Tell-Arie zu intonieren, denn der Name des Besuchers war ihm nicht unbekannt geblieben. Rossini geriet schon bei den ersten Tönen, die etwas ungelenk, aber in echtem Tenorglanz und herzbewegendem Ausdruck der Kehle des Unglücklichen entströmten, in ein wahres Entzücken. „Wie ist es nur möglich, Verehrtester, daß Sie sich an diesem Orte befinden?" fragte er den Sänger, als er geendet hatte, ohne Umschweife. „Wegen Fälschung, fortgesetzten Betrugs" ... „In der Tat, ich muß demgegenüber mit Vergnügen konstatieren, daß das kein Hindernis zu sein scheint, rein und ungefälscht zu singen. Wollen Sie mit mir nach Paris kommen? Das Andere ... das Andere nehme ich auf meine Kappe, wenn Sie einwilligen, Sie werden begnadigt werden. Sechs Monat Studium und dann erstes Auftreten im Feydeautheater, einverstanden?" Ueber das Gesicht des Gefangenen lief eine freudige Bewegung, aber es verdüsterte sich sogleich von neuem. „Wie sollte ich es wagen," kam es zögernd von seinen Lippen, „in den Kreis ehrenhafter und angesehener Künstler einzutreten? Da ... mit dem" ... Er entblößte die rechte Schulter, die das unauslöschliche Brandmal der Galeerensträflinge, die furchtbaren Buchstaben T. F. (travaux forcés, Zwangsarbeiten) trug. Allein auch dieser Einwand störte Rossini nicht im mindesten. „Im Gegenteil," rief er aus, „das trifft sich ja ausgezeichnet. Ein wahrer Glückszufall! Glauben Sie im Ernste, mein Lieber, daß meine Künstler sich weigern werden, mit einem Verdammten zu singen? Ich überlege soeben, ob es sich nicht empfehlen würde, diesen eigenartigen Aufdruck zur Engagementsbedingung zu machen, denn es ist doch klar, daß T. F. nichts anderes bedeutet als — Théâtre Feydeau...."

Wirklich gelang es der Fürsprache Rossinis, die Begnadigung des Tenors durchzusetzen, aber zu einem Debut ist es nie gekommen. Er verfiel in Marseille, wo gerade die Blattern grassierten, der Ansteckung und starb nach wenigen Tagen im Hôtel des Empereurs.

Rossini war über den Verlust ganz untröstlich.

Dr. *Fritz Rose.*

*

Alfred Lorenz: Das Geheimnis der Form in Wagners Tristan und Isolde

Im ersten Aprilheft 1925 gaben wir den Lesern Kenntnis von einer neuen Anschauung, die über Wagners musikalische Form vorgebracht wurde. Am Ringdrama, das man sich bisher vom Dichterischen hauptsächlich geführt und geformt dachte, hatte Dr. Alfred Lorenz mit allen Mitteln der Musikwissenschaft nachgewiesen, daß es im großen wie im kleinen einer Form folge, die sich musikalisch zusammensetze und aufbaue. Diese Erkenntnis hat wohl manchen Wagner-Forschern als geahntes Ziel vorgeschwebt. Erst Lorenz jedoch erreicht ihre einwandfreie Begründung. Der Laie wie der Musiker, beide sind gleich stark darauf gespannt, wie man sich Wagner als Musiker vorzustellen habe. Je mehr anfangs der Zusammenhang mit dem Dichterischen betont wurde, desto schwieriger war der musikalische Rang der Schöpfungen Wagners einzuschätzen. Wenn auch in allen Werken der reifen Zeit viele kleine Formen auffiellen, die leicht aus bisherigen Begriffen abzuleiten waren, so gestaltete sich doch die Frage, ob Wagner wirklich als Sinfoniker gelten dürfe, zu einem verwickelten Problem, dessen Enträtselung ein hohes Maß von Scharfsinn, Beobachtung, Geduld erforderte. Wagner als Beherrscher der Form war lange eine unbewiesene oder mangelhaft bewiesene Voraussetzung. Der Eifer empfahl ihn als Ueberwinder veralteten Ebenmaßes. Vom Dichterischen begeistert, rechtfertigte oder entschuldigte mancher Hörer Wagners musikalische Folgesetzung, während es dem Fachmann überlassen blieb, sie als Unform oder Formlosigkeit zu bewerten.

Nun kann die Frage, ob Wagner als absoluter Musiker bestehe, als gelöst gelten. Das Tristan-Buch bringt nicht weniger Entdeckungen als das Ringbuch [1]. Jenes wird wohl den meisten besonders reizvoll dadurch erscheinen, daß sich der Tristan am unmittelbarsten an unsere Gefühlswelt wendet; dies ist wenigstens die gewöhnliche Annahme. Und vielleicht leitet von ihr mancher Tristan-Hörer ein leises Mißtrauen ab, als hätte Lorenz sein Buch nur für Hochgelahrte geschrieben, die sich alle schönen Gefühle auf der Milligrammwage zuteilen lassen, ehe sie innen empfunden werden dürfen. Wir betonen: solche Vermutung trifft nicht zu. Lorenz kommt ja selber von einem Amt her, das ihn mit musikalischem Leben in engster Fühlung erhielt: er war Generalmusikdirektor in Koburg, war einer der berufenen Wagner-Dirigenten, bis ihm die Umwälzung des Jahres 1918 seinen Wirkungskreis zer-

[1] Prof. Dr. Alfred Lorenz: Das Geheimnis der Form bei R. Wagner. I. Der Ring; II. Tristan. Max Hesse, Berlin.

schlug. Nun folgte die wissenschaftliche Leistung, die ihn bald neu aufrücken ließ: er ist jetzt Honorarprofessor an der Münchener Universität und hat sich auch auf anderem Gebiete mit einer grundlegenden Arbeit, nämlich über Alessandro Scarlatti betätigt. Seine ganze, von praktischer Musikübung ausgegangene Laufbahn verbürgt das harmonische Zusammenklingen feinbeweglichen musikalischen Gefühls und wissenschaftlich gebahnten Nachdenkens. Es ist selten, daß der Theoretiker aus eigenem Erleben schöpfen darf — aber hier ist dieser seltene Fall Wirklichkeit — genau so wie bei Prof. Ernst Kurth, dem Verfasser der Romantischen Harmonik, welchem Lorenz sein Tristan-Buch gewidmet hat.

Natürlich konnte Lorenz seine Entdeckung, die mit wichtigen Erfindungen der Technik oder mit Neuerforschtem in der Natur wetteifert, nicht auf Grund bisher gebräuchlicher Formbegriffe leisten; vielmehr mußte er sich gleichsam ein neues Handwerkszeug schmieden, das seinen Versuchen Stich halten konnte. Die ganze musikalische Formenlehre hat er neu durchdacht, neu geordnet und geregelt. Er unterscheidet namentlich einfache, potenzierte und ineinandergefügte Formen. Es wird den Leser noch interessieren, daß zu den einfachen Formen u. a. Bogenform, Rondoform und die Bauform des alten Meistergesangs gerechnet wird; die sogenannte Sonatenform versteht Lorenz als Reprisenbau. Wie anregend diese Betrachtungsweise bisher wenig erforschte Gebiete aufhellt, das ersieht man daran, wie Lorenz im Sinfonie-Allegro die Durchführung aufzuklären weiß: man lese seine Arbeit über die Eroica im neuerstandenen, jetzt von Adolf Sandberger geleiteten Beethoven-Jahrbuche (1924, Benno Filser, Augsburg). Mit Hilfe einer nie versagenden Gründlichkeit, welche die kleinste Zelle ebenso genau mikroskopiert wie sie großflächige Zusammenhänge meistert, legt Lorenz den Bau jedes Tristan-Aktes dar. Großartig sind am Schlusse die Betrachtungen über das gesamte Drama. Sollen wir noch einzelnes hervorheben, so wären es die beiden Untersuchungen über das Vorspiel und über das Sterbelied. Als Endergebnis können die Verehrer des Meisters in ihr Bewußtsein von dessen Kunstwerk die Wahrheit aufnehmen, daß es gerade deshalb so tief wirkt, weil es streng musikalisch aufgebaut ist. Was Wagner sonst auch sein möge: sicher ist er dem Musiker ein Meister absoluter Musik wie nur je einer vor, neben oder nach ihm. Dr. *Karl Grunsky.*

*

Die Festwoche des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler u. Musiklehrer in Frankfurt a. M.

In wenigen Jahren ist der Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer zu einer Stärke von über zehntausend Mitgliedern herangewachsen. Dieser Erstarkung entsprach die Größe der Frankfurter Veranstaltung, entsprach aber auch die Erscheinung, daß sowohl in den Festkonzerten des Reichsverbandes als im Rahmen der umfangreichen pädagogischen Tagung neben prominenten Persönlichkeiten der Musikwelt auch Künstler und Pädagogen zu Worte kamen, deren Namen der Oeffentlichkeit bisher nicht oder doch wenig bekannt waren.

Die pädagogische Tagung trug offiziellen Charakter. Wurde sie doch im Verein mit dem Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin, also mit einer staatlichen Anstalt, unternommen und vereinigte sie ihre Teilnehmer doch an manchen Tagen mit denen der „Süddeutschen Schulmusikwoche", also den Schulgesangspädagogen. Dieser Bedeutung entsprach es, daß die Tagung von Exzellenz *Schwander*, dem Regierungspräsidenten in Kassel, eröffnet wurde, und daß als Vertreter des Kultusministeriums Geheimrat *Gürich* und Prof. *Kestenberg*, als Vertreter des Provinzialschulkollegiums Oberregierungsrat Albin *Günther* Vorträge hielten. Geheimrat Gürich sprach über „Staat, freie Kunst und Musikerziehung" und betonte nach entwicklungsgeschichtlichen Darlegungen, daß der Staat, unbeschadet der Freiheit der Kunst, die Pflicht der Fürsorge und Aufsicht habe. Prof. *Kestenberg* bezeichnete die Verbreitung musikalischer Volksbildung als den besten Kampf gegen musikalischen Schund und Schmutz, trat für die Entwicklung der Volksmusikschulen ein und schloß unter deutlichem Hinweis auf die Kämpfe, die um den preußischen Musikerlaß stattgefunden haben, mit einem Rufe nach gegenseitiger Verständigung und Achtung vor der Ueberzeugung des Andersdenkenden.

Aus der Fülle der übrigen Vorträge seien Raummangels halber nur die wichtigsten genannt. So tiefgründige, ebensowohl von philosophischem Denken als von edler Menschlichkeit zeugende Ausführungen des Universitätsprofessors Dr. Willibald *Gurlitt* (Freiburg i. Br.) über Ziele, Möglichkeiten, Gegensätze und Grenzen der Musikerziehung, des Regierungsrates Richard *Wicke* (Weimar) über das künstlerische Erlebnis in der Schule und Susanne *Trautweins* (Berlin) über die Bedeutung der Musikerziehung für das deutsche Haus. Prof. Dr. H. J. *Moser* (Heidelberg), der künftige Direktor der Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin, gab in gemeinverständlicher Weise der Frankfurter Elternschaft Ratschläge für die musikalische Erziehung ihrer Kinder, der Münchner Akademiedirektor Prof. Dr. H. W. *v. Waltershausen* trat dafür ein, auch Nichtakademiker als Gastdozenten an Musikhochschulen zuzulassen. Ein Vortrag von Studienassessor Dore *Brandt* (Berlin), der wegen Erkrankung der Verfasserin verlesen werden mußte, forderte die Einrichtung von Notenleihbibliotheken für jede Schulklasse, und in praktischer Lehrstunde mit Kindern wurde von Maria *Leo* und dem Lehrer *Bohne* die Tonika-Do-Methode vorgeführt.

Die rein künstlerische Auswirkung der Tagung erstreckte sich auf zwei Orchester-, drei Kammerkonzerte und ein Orgelkonzert, die eine größere Zahl von Uraufführungen brachten. So erschien gleich das im ersten Orchesterkonzert uraufgeführte Bratschenkonzert Op. 20 von Wolfgang *v. Bartels* (Solist: Prof. Valentin *Härtl*-München) als ein Werk von starker Eigenart, in dem dunkle Farben vorherrschen. Drei Goethesche Gedichte, vertont von Hermann *Zilcher*, sang Frau Margret *Zilcher-Kiesekamp* mit Orchesterbegleitung. Die Gedichte erscheinen hier intellektuell erfaßt, aber keineswegs kongenial ausgedeutet. Aus echten Quellen fließt dagegen die Melodik Max *Kowalskis* in sechs geistlichen Liedern für Sopran, die Tini *Debüser* (Köln) mit wohlgebildeter Stimme und starkem Empfinden sang. Die wunderschönen altdeutschen Texte, die Kowalski sich wählte, sind in einigen dieser Lieder melodisch voll ausgeschöpft. Melodiker ist auch Hermann *Unger* (Köln) in seinem Werke „Liebesklagen" nach Texten aus „Des Knaben Wunderhorn". Ein ehrlicher Musiker, erhebt er sich doch in diesem Werke kaum zu einem mitreißenden Gefühlsausdruck und behandelt das begleitende Orchester (Kapellmeister Dr. Ludwig *Rottenberg* leitete es) etwas stiefmütterlich. Jugend und Kraft sowie solides musikalisches Können, aber auch ein Sichverlieren in Klangspekulation zeigt Wolfgang *Jacobis* neue (3.) Klaviersonate Op. 24 (Solist Heinz *Fischer*-Berlin), während Siegfried *Kallenbergs* Trio-Serenade für Flöte, Horn und Klavier in der Erfindung sehr schwach ist. Wenig bedeutend erschien mir auch ein gleichfalls zur Uraufführung

gelangtes Largo aus einer D dur-Suite für Violine und Orgel von Adolph *Busch*, das Gösta *Andreasson* und Prof. Fritz *Heitmann* boten.

Neben diesen Uraufführungen gab es noch eine größere Reihe von Darbietungen neuzeitlicher Werke, von denen nur die wichtigsten erwähnt seien. So Bernhard *Sekles'* „Sommergedicht", drei Sätze für großes Orchester, aparte Stücke eines Könners, Joseph *Haas'* Variationensuite über ein altes Rokoko-Thema, die als meisterliche Arbeit bekannt sind, zwei Orchesterlieder für Bariton (Prof. Albert *Fischer*) von Richard *Wetz*, die tiefes Empfinden, aber auch philosophischen Einschlag zeigen, und Waldemar *v. Baußnerns* VII. Sinfonie (die „Ungrische"), die wohl nicht sinfonische Geschlossenheit der Gedanken verrät, aber bewegtes Leben gibt. Als sehr wertvoll erschien mir Siegfried Walter *Müllers* Toccata, Passacaglia und Fuge für Orgel und Max *Trapps* Streichquartett Op. 34, gediegen Günther *Raphaels* Quartett C dur — trotz melodischer Kurzatmigkeit. Ein ganzer Abend war schließlich Werken der Verlagsanstalt deutscher Tonkünstler gewidmet. Von diesen hinterließ den stärksten Eindruck August *Reuß'* Streichtrio, gespielt von Adolf *Rebner*, Klodwig *Rasberger* und Walter *Schulz*. Eine famose Arbeit, aus Bachschem Geist entsprungen, sind H. W. *v. Waltershausens* Polyphone Studien für Klavier (Prof. August *Schmidt-Lindner*, München), melodisch fein erdacht und dankbar die Lieder und Balladen Arnold *Ebels* (Prof. Albert *Fischer* und Reinhold *Merten*), eine Bereicherung der Literatur für Altoboe zwei Vortragsstücke von Hans *Kummer*, die Kammermusiker Leo *Bechler* (Weimar) mit schöner Tongebung blies. In den beiden Orchesterkonzerten bewährte sich das Frankfurter Sinfonieorchester unter Leitung Max *v. Schillings'* und mehrerer Gastdirigenten, in einem der Kammerkonzerte ein aus Mitgliedern des Frankfurter Opernhausorchesters gebildetes Kammerorchester unter Leitung Dr. Ludwig *Rottenbergs* auf das beste. Hervorragend wirkte auch das *Schulze-Prisca-Quartett* (Köln).

Die starke Teilnahme nicht nur der Fachkreise, sondern auch des Publikums dürfte Bürgschaft dafür bieten, daß die Frankfurter Festwoche nicht nur die Beziehungen zwischen Schul- und Privatmusiklehrern vertieft, sondern auch im allgemeinen eine Annäherung zwischen Musiklehrenden und der Elternschaft bewirkt hat. *Robert Hernried* (Berlin).

MUSIKBRIEFE

Dessau. (Konzert.) Im Vordergrunde des Konzertlebens standen die zwölf Sinfoniekonzerte der Kapelle des Friedrich-Theaters, der früheren Hofkapelle, unter Leitung von Peter Schmitz. Wir hörten in ausgezeichneten Darbietungen Webers Euryanthen-Ouvertüre, Mozarts Jupitersinfonie, Beethovens Vierte und Neunte. Letztere dirigierte Knappertsbusch aus München, den wir einmal den Unsrigen nannten. Von Brahms wurde seine erste und vierte Sinfonie sowie die Tragische Ouvertüre und die Haydn-Variationen aufgeführt. Die Singakademie in Verbindung mit dem Singchor des Friedrich-Theaters verhalf Verdis Requiem zu einer ganz vortrefflichen Wiedergabe. Bruckners gigantische Achte hinterließ tiefe Eindrücke. Mahlers dritte Sinfonie zeigte in ihrer Ausführung, wie tief Peter Schmitz in die Empfindungswelt des Komponisten eingedrungen ist. Max Reger kam zu Wort mit seiner Ballettsuite (Op. 130), den Hillervariationen und den Vier Tondichtungen nach Böcklin (Op. 128); Richard Strauß mit seiner Sinfonia Domestica; A. Dvorak mit der Sinfonie Nr. 5. Ludwig Thuilles „Romantische Ouvertüre" (Op. 16) nahm man als ein urgesundes, frisches Werk auf, während Cl. von Frankensteins Rhapsodie für gr. Orchester (Op. 47) wenig für sich einnahm. Glazounows sechste Sinfonie fesselte durch viele Einzelschönheiten der glänzenden Instrumentation. A. Honnegers dramatischer Psalm „König David", ist ein auf exotische Farbenreflexe gestelltes, stark naturalistisch veräußerlichtes Mischwerk. Auch auswärtige Solisten von Namen und Klang waren in den Sinfoniekonzerten dieser Saison tätig. Fritz Malata aus Frankfurt a. M. spielte die Burleske von Strauß und die ukrainische Rhapsodie von Liapounow, ein gemäßigt modernes, wohltuend anmutendes Werk. Hohe Genüsse bereiteten drei Meistergeiger: Gustav Hanemann-Berlin, Francis Aranyi-Budapest und Prof. Max Strub. Charlotte Schrader aus Dresden sang „Drei Chinesische Gesänge" von Walter Braunfels. Der Kölner Pianist Karl Hermann Pillney spielte Regers Variationen und Fuge über ein Thema von Joh. Seb. Bach, die er selbst für Klavier und Orchester bearbeitet hat. — Die Kammermusikvereinigung der Herren Otto, Fischer, Meyer und Rupprecht vom Friedrich-Theater erfreute durch kammermusikalisch wertvolle Darbietungen, ebenso bereitete das Guarneri-Quartett (Berlin) durch ihre von hoher musikalischer Kultur zeugenden Abende hohe Genüsse. Dabei wirkte auch einmal Franz Mikorey aus Braunschweig, unser früherer Hofkapellmeister, mit, der als ausgezeichneter Pianist uns noch in lebhafter Erinnerung ist. Der junge Geiger Wolfgang Wüstinger spielte mit Friedrich Donath vom Friedrich-Theater an vier Abenden sämtliche Violinsonaten Beethovens mit anerkennenswertem Gelingen. — Von den Chorvereinen der Stadt trat der Reformationschor, der seit 1917 das kirchliche Oratorium und die Cantate pflegt, mit einigen guten Aufführungen hervor. Der Chor hat in der kurzen Zeit seines Bestehens unter der Leitung seines Führers Prof. Gerhard Preitz von Bachschen Werken wiederholt die Johannes- und Matthäuspassion, das Magnificat und verschiedene selten zu hörende Chor-Cantaten herausgebracht. Als Weihnachtsgabe bescherte er im Rahmen eines Volkskonzertes das Weihnachtsoratorium Bachs als Erstaufführung für Dessau. Zu wohlgelungener Uraufführung brachte der Verein zwei neue Werke der Musica sacra, das Oratorium „Am letzten Tag" von Walther Böhme und die Cantate „Jairus Töchterlein" des Dessauers Fritz Schulze. Böhmes Oratorium enthält wundervolle Chöre und Solosätze, das Orchester tritt als stimmungvertiefender Faktor bedeutsam in den Vordergrund. Der Chor wurde von seinem Dirigenten zu höchster Leistungsfähigkeit angespornt. Fritz Schulzes Cantate zeigt eine bemerkenswerte kompositorische Veranlagung und enthält Offenbarungen eines starken Empfindungsgehaltes. Die Farben der Palette des jungen Dessauer Gesanglehrers sind recht gediegen zusammengestellt. Der Reformationschor brachte auch dieses Werk mit vortrefflichem Gelingen heraus. Dr. *Otto Trübe*.

*

Dresden. (Staatsoper.) Nach 21jähriger, sehr verdienstvoller Tätigkeit ist Oberspielleiter Georg Toller in den Ruhestand getreten. Ursprünglich Sänger, bildete er sich in Nürnberg und Bayreuth zum Regisseur aus. In Dresden konnte der Künstler bald Hervorragendes leisten; so bei der Neueinstudierung des „Nibelungenringes", bei den Uraufführungen der „Elektra" (1909) und des „Rosenkavaliers" (1911), dann bei der Erstaufführung des „Parsifal" (1914) und so fort. Sein Nachfolger wird Dr. Erhardt (Stuttgart), der bei seinem Gastspiel einen starken Erfolg errang und dessen Dresdner Programm auf eine stärkere Betonung der *deutschen* Oper abzielt, die in der letzten Zeit zugunsten ausländischer Werke leider zurückgedrängt wurde, ein Umstand, der auch im Landtage zur Sprache kam. In diesem Winter lag außerdem zwischen zwei Neuheiten ein Zeitraum von Monaten. Mit dem Schluß der Spielzeit sind Eva Plaschke-von der Osten und Marie Rösler-Keuschnig aus dem Verband geschieden. „Die Osten" wurde vom Volksbildungsministerium zum Ehrenmitgliede der Staatstheater ernannt. — Weiten Glanz verbreitete das 5malige Gastspiel Elisabeth Rethbergs, die einst von Dresden ihren Ausgang nahm und der sächsischen Heimat vorbildliche Treue hält. Der glockenreine Sopran bezauberte jedesmal das ausverkaufte Haus, von der Agathe bis zur Aida. Noch ein anderer Künstler, der sich ebenfalls bei uns die ersten Sporen erwarb, ist zu nennen. Erik Wildhagen hat als Tenor in Italien umstudiert und ist zu einem der ersten und besten Baritonsänger herangereift. *H. Pl.*

*

Halle a. S. Der hiesige Händel-Verein, dessen Arbeit seit einigen Jahren ruhte, ist jetzt auf eine andere, eine lebenskräftigere Form umgestellt worden. Prof. Dr. A. Schering bot unter dem Thema „Eine Kammermusik am Hofe des Königs von Hannover zur Zeit Händels" instrumentale und vokale Kostbarkeiten von Händel, Steffani und Tartini. Die „Sin-

fonie pastorale" des letztgenannten Meisters wurde Prof. Schering durch einen glücklichen Zufall in die Hand gespielt. Rose Walter, die bestens bekannte Sopranistin, erzielte mit Solokantaten von Steffani und Händel große Erfolge. Lebhaftes Interesse erweckte ein Kompositionsabend von Günther Raphael (Klaviertrio, Violinsonate, Klavierstücke, Cellosonate). In den Konzerten des Stadttheaters kam die selten zu hörende „Feuerwerksmusik" von Händel unter Erich Band zur Erstaufführung. Als Solistin schlug Maria Ivogün alles in Bann. In einem anderen Konzert erweckte neben dem brillanten Klavierspieler W. Horowitz die aus poetischem Empfinden geborene Suite „Der Geburtstag der Infantin" von Fr. Schreker viel Freude. Dann sah sich an gleicher Stelle Herm. v. Waltershausen durch einen ganzen Kompositionsabend geehrt. Als musikalische Persönlichkeit wirkte er am stärksten in der „Krippenmusik" für Kammerorchester und obligates Cembalo. Eine ganze Reihe von Orchesterliedern zeigte ihn als Meister charakteristischen Klangkolorites und aparter Erfindung, während sich die Sinfonie „Hero und Leander" bei unökonomischer Formbehandlung mehr oder weniger in Aeußerlichkeiten instrumentaler Farben verliert. Waltershausen dirigierte selbst das ganze Programm. Als hochtalentierte Geigerinnen stellten sich die Schwestern Ilse und Ruth Meinert vor. Kapellmeister Plätz holte sich an seinem Ehrenabend mit Brahms e moll und Tschaikowskys h moll-Sinfonie starke Erfolge. Unsere Robert Franz-Singakademie bot neben Schuberts Es dur-Messe und Bachs Kreuzstabkantate eine kostbare Seltenheit von Mozart, nämlich das Chorwerk „Vesperae solennes". An dem Werk fällt die wuchtige Auffassung der Psalmworte auf, welcher eine für Mozart ganz eigentümliche Klangfülle und ein fortreißender Gloriaton entsprechen. Auf der Höhe standen die Konzerte des Lehrergesangvereins unter Prof. Dr. Rahlwes. Elena Gerhardt und Eva Lißmann haben zwar stimmlich Einbuße erlitten, wußten aber dafür mit ihrer tiefschürfenden Vortrags- und Ausdruckskunst immer noch stark zu fesseln. Die Philharmonie hatte zu einem russischen Programm als Dirigenten Issai Dobrowen verschrieben. Auf dem Programm standen Mussorgski, Rimsky-Korsakow, Prokofieff, Strawinsky und Borodin. Das Konzert zuvor gestaltete Dr. G. Göhler mit den Berliner Philharmonikern zu einem genußreichen altklassischen Abend. Helge Lindberg, der nordische Meistersänger, und Gregor Piatigorsky, der glänzende Cellist, wirkten solistisch mit. In unserer Oper beeinflußten Krankheiten des Solopersonals außerordentlich den Spielplan. Aushilfsgäste waren an der Tagesordnung. Die Walküre brachte Erich Band mit Leidenschaft heraus, wobei die hiesigen Solisten ebenfalls ihr alles daransetzten. Ansonsten kamen in sorgfältigen Neueinstudierungen zur Aufführung: Der Evangelimann, Der Widerspenstigen Zähmung und Strauß' unsterbliche Operette „Wiener Blut". *Paul Klanert.*

*

Helmbrechts. Seit ungefähr drei Jahren wirkt in dem Frankenwaldstädtchen Helmbrechts bei Hof als Kantor und Organist Arthur Orth (Schüler von Prof. Hans Schindler, Würzburg). In einer stattlichen Anzahl von geistlichen Abendmusiken hat er, unter Vermeidung aller Konzessionen an den Publikumsgeschmack, eine Fülle alter und moderner Werke zur Aufführung gebracht. Von alten Werken seien genannt drei fünfstimmige Motetten von H. Schütz, desselben Sieben Worte am Kreuz, die Bach-Kantate „Gott der Herr", a cappella-Chöre von Palestrina, Bach usw. Außerdem brachte A. Orth die Hauptvertreter alter und neuer Orgelmusik zu Gehör. An modernen Werken wurden ausgeführt die Passionskanzone von Siegfried Karg-Elert, die Weihnachtskantilene von R. v. Mojsisovics, die Kantaten „Vom Himmel hoch" und „O Haupt voll Blut und Wunden" von Reger, Choräle von Kaminski, außerdem Werke von Joseph Haas, A. Orth, H. Kaspar Schmidt und Otto Siegl. An Chorkonzerten veranstaltete A. Orth mit dem Gesangverein 1860 und einem mit auswärtigen Kräften verstärkten Orchester einen Romantiker-Abend mit Chor- und Orchesterwerken von Mendelssohn, Schumann, Weber, Bruch und Grieg, sowie eine Beethoven-Feier, die für die Gesamtumgebung ein Ereignis wurde (V. Sinfonie, Egmont-Ouvertüre, Arie „Ah perfido" und Chorfantasie). Alle historischen und geographischen Beziehungen zu einem musikalischen Zentrum fehlen; diese Aufführungen in einer Kleinstadt stehen durchweg auf beachtenswert hohem Niveau, trotz aller, durch die kleinen Verhältnisse bedingten Schwierigkeiten. Und das Publikum nimmt alle Musik, auch die moderne, mit Freude und Dankbarkeit auf, ein Beweis, was ein zielsicherer und künstlerisch orientierter Wille vermag. *K. Sch.*

*

Knittelfeld. (Steiermärkisches Musikfest.) In den Tagen vom 8.—10. Juli fand in Knittelfeld in Obersteiermark, angeregt von Prof. Hermann von Schmeidel und durchgeführt von Musikdirektor Otto Krischke, ein steiermärkisches Musikfest statt, bei welchem in einem Liederabend, zwei Orchesterkonzerten und einem Kammermusikkonzert Kompositionen von Friedrich Frischenschlager, Karl Frodl, Robert Fuchs, Johann Josef Fux, Hermann Grabner, Siegmund Hausegger, Hans Holenia, Joseph Marx, Artur Michl, Roderich Mojsisovics, Heinrich Noren, Alois Pachernegg, Guido Peters, Sepp Rosegger, Max Schönherr, Otto Siegl, Hugo Wolf und Zieritz aufgeführt wurden. Als Festdirigenten wirkten neben Otto Krischke, Musikprofessor Hermann von Schmeidel (Frankfurt a. M.), Musikdirektor Otto Siegl (Paderborn) und Musikdirektor Roderich von Mojsisovics (Graz). — Weiter wirkten mit: Frau Dora With-Buxbaum, Opernsängerin in Graz, Oskar Jölli (Bariton), Wien, Oskar Schediwy (Tenor), Wien, das Grazer Michl-Quartett, Graz, Doktor Heinz Poschacher (Liedbegleitung), Prof. Hugo Kroemer (Klavier), Graz, Artur Michl (Orgel), Graz, das Orchester des Philharmonischen Vereines Knittelfeld, der Frauenchor desselben, der Männergesangverein „Sängerbund" Knittelfeld und der Kinderchor der städtischen Musikschule Knittelfeld. Im Anschlusse an das Fest fand eine steirische Dichterstunde statt.

*

Konstanz a. B. Der Konzertwinter stand im Zeichen der Beethovenfeiern. Hier an dieser Stelle seien nur zwei erwähnt. Die eine wurde von der Stadt, die andere von der „Akademie der Musik mit Seminar" veranstaltet. Zu den guten Konzerten gehören immer die „Meisterkonzerte" der Konzertleitung Berth und Rebholz. Im ersten Konzert sangen Fritz Kraus und Frau F. Hüni-Mihascek von der Staatsoper in München ein wenig geschmackvolles Programm. Für den zweiten Abend waren Feuermann und W. Frey verpflichtet. Feuermanns Spiel war ganz wundervoll. Am dritten Abend hörten wir hier zum erstenmal Holles ausgezeichneten Madrigalchor aus Stuttgart. Im vierten Konzert spielte der Altmeister des Klavierspiels Fr. Lamond. Anschließend sei hier ein Beethoven-Sonatenabend, Busch-Serkin, erwähnt. Auf dem Programm des ersten Akademiekonzerts standen zwei bedeutende Werke, Marienlieder, ein Zyklus von 11 Liedern für eine hohe Singstimme und Streichquartett von H. Zilcher und das Klavierquintett von Joh. Brahms. Die Interpretation der Werke (Konzertsängerin A. Bienert-Boserup, Kleemann-Quartett, Stuttgart; Musikdirektor K. Bienert, Klavier) machte auf die Zuhörer einen tiefen Eindruck. Interessante Konzerte gaben noch die Konzertsängerinnen A. Dietrich-Bosch, M. Auerbach und die Pianistin E. Haymann. Zum Schluß seien noch Joan Manén, A. Hegner, Oswin Keller, O. Sonnen, ein Sonatenabend (Fr. Müller, Violin, K. Bienert, Klavier) und ein sehr schöner Beethoven-Abend des Wendling-Quartettes (Stuttgart) erwähnt. *K. B. K.*

*

Lübeck. Als wichtigstes Ereignis aus der vergangenen Spielzeit ist zu melden, daß die Sinfoniekonzerte, die unter städtischer Regie bisher Generalmusikdirektor Mannstädt leitete, wie früher vom Verein der Musikfreunde unter Leitung des zu diesem Zwecke eigens berufenen Edwin Fischer veranstaltet werden. Es kann nicht verschwiegen werden, daß damit in unserem Musikleben nicht nur eine unerfreuliche, sich mehrmals auswirkende Kräftezersplitterung, sondern auch ein bisher noch immer ungeklärter Spannungszustand zwischen dem Verein der Musikfreunde und dem von Herrn Mannstädt geleiteten Lehrer-Gesangverein geschaffen wurde. Und doch dürfte bei gegenseitigem gutem Willen eine Gesundung und harmonische Weiterentwicklung unseres zurzeit in seinen Zielen zerflatternden und kräftevergeudenden Musiklebens möglich sein. Dem Opernspielplan waren durch die Zusammensetzung des solistischen Personals, vor allem in den von Anfängern vertretenen Fächern der Hochdramatischen und des Heldenbaritons Hemmungen auferlegt, so daß es zu einem künstlerisch bedeutsamen Ereignis nur mit Strauß' „Frau ohne Schatten" gekommen ist. Während die üble Atmosphäre der Oper „Mira" (in der Text und die in kräftiger Gesundheit blühende Musik des jungen Kurt Overhoff in allzu schroffer Divergenz stehen) einmütiger Ablehnung begegnete,

wurden Rudi Stephans „Erste Menschen" mit warmem Interesse aufgenommen. Ferner beherrschten „Tosca", „Bohême", „Jüdin", „La Traviata", „Die toten Augen", „Weiße Dame" den Spielplan, in dem dann die Wiederbelebung von Wolf Ferraris „Schmuck der Madonna" im Hinblick auf die schwierigen Aufgaben dieses unserm Geschmack entrückten Werkes kaum gerechtfertigt erschien. Einen nachträglichen, aber würdigen Tribut an das Weberjubiläum zollte unsere Oper mit der Neueinstudierung der „Euryanthe". Wagner mußte sich mit dem „Siegfried" und „Parsifal" bescheiden. Ein Gastspiel der italienischen Stagione erfreute in „Rigoletto" durch die wirksame Einheitlichkeit und Ausgeglichenheit ihres musikalischen und szenischen Vortragsstils. Die Beethoven-Huldigung teilten sich das Stadttheater („Fidelio") und der Verein der Musikfreunde mit einer weihevollen Feier, die uns einen Kammermusikabend des Klingler-Quartetts, eine schlechthin ideale Wiedergabe des Violinkonzerts durch Adolf Busch und die von Edwin Fischer mit edlem Schwung und glutvollem Temperament geleitete Aufführung der 9. Sinfonie bescherte. In seinen Sinfoniekonzerten, die programmatisch einen Ausgleich zwischen der Pflege klassischer Meister (Mozart, Beethoven, Brahms, Bruckner) und der Vermittlung moderner Musik (Strauß: Sinfonia Domestica, Reger: Orchestervariationen über ein Thema aus Mozarts A dur-Klaviersonate, Igor Stravinsky: Pulcinella- und Feuervogel-Suite) erstrebten, wies sich der Pianist Fischer auch als Dirigent als eine festumrissene, zielstrebige Persönlichkeit von vielseitiger Einfühlungskraft und beachtenswertem Aktionsradius aus. Neben der Oper widmete Mannstädt dem Lehrergesangverein seine Kräfte und brachte anläßlich des 100. Mitgliederkonzerts die Brahmschen Fest- und Gedenksprüche sowie Max Regers 100. Psalm zur ausgezeichneten Aufführung; ferner ist diesem Chor eine eindrucksvolle Wiedergabe der Berliozschen dramatischen Legende „Faust's Verdammung" zu danken. Willy Burmester spendete uns eine Feierstunde mit seiner abgeklärten Kunst. Die gegenwärtig bei uns herrschende Ebbe an hochwertigen kammermusikalischen Darbietungen suchten Wladimir Horowitz, Vasa Prihoda und neben zwei tüchtigen einheimischen Quartettvereinigungen auch noch das Böhmische Streichquartett zu beheben. Alles in allem: ein Winter des bunten Vielerlei, aber ohne zielklare Basis und charakteristische Physiognomie.

Dr. *Paul Bülow.*

*

Würzburg. Mit der Jahreswende trat auch Würzburg in die Gedenkfeier des 100. Todestages Beethovens ein. Eine der eindrucksvollsten Veranstaltungen war die des Bayer. Staatskonservatoriums, welche in der Ansprache des Direktors Dr. H. Zilcher und in der unter seiner Leitung gespielten Sinfonie No. 5 ihren Höhepunkt fand. Konrad Ansorge widmete der Erinnerung an den Meister einen Klavierabend. Das Schiering-Quartett (Professoren des Staatskonservatoriums) gedachte Beethovens in einem Kammermusikkonzert, die Professoren Adolf Schiering (Violine) und Max Niebauer (Klavier) in einem Sonatenabend. Die „Würzburger Liedertafel" brachte Beethovens Oratorium „Christus am Oelberge" (unter J. B. Zeller), der „Würzburger Sängerverein" neben Männerchören mit Orchester Beethovens Erste Sinfonie mit dem Vereinsorchester (unter K. Schadewitz) zur Aufführung. Als würdiger Abschluß erklang unter H. Zilcher die Missa solemnis. Im VI. Konservatoriumskonzert begrüßten wir als Gast H. W. von Waltershausen (München), der sein Werk 22 „Hero und Leander" für großes Orchester persönlich vorführte. Im VII. Konzert dirigierte Ewald Straeßer seine VI. Sinfonie. Würzburgs musikalisches Sommerfest, die Mozart-Woche — Nachtmusik im Hofgarten, zwei Orchesterkonzerte und zwei Kammermusikabende im Kaisersaal des Residenzschlosses — brachte der Künstlerschaft Zilchers, in dessen Hand die Gesamtleitung liegt, verdiente Ehrung. Eine schätzenswerte Bereicherung erfährt das Würzburger Musikleben durch die von H. Oppenheim geleiteten Philharmonischen Konzerte (Stadttheater-Orchester). Gäste waren Edwin Fischer und Alma Moodie. Unter den Darbietungen, die alle Kunstperioden berücksichtigten, hebe ich hervor Schönbergs „Verklärte Nach " und Hindemiths „Konzert für Orchester". Eine „Musikdramatische Vorführung" von Anna Bahr-Mildenburg berücksichtigte Darstellungsformen von Gluck bis Strauß. Großem Interesse begegnete die von Priv.-Dozent Dr. Gustav Becking geleitete und von Mitgliedern des Collegium musicum der Universität Erlangen ausgeführte „Geistliche und weltliche Musik des Mittelalters". Ein „Konzert mit Werken alter Meister" veranstaltete zur Freude seiner Würzburger Verehrer Walter Kunkel (nunmehr in Köln). Unter den nicht durchweg günstig beurteilten Solistenkonzerten ist der Liederabend von Fritz Wolff, mit Kompositionen von Rudo Ritter (Würzburg) schon deshalb hervorzuheben, weil letzterer kurz darauf ein Musikdrama: „Penthesilea"-Wortdichtung frei nach Kleists gleichnamigem Trauerspiel von Karl Ritter (Bruder des Komponisten), am Würzburger Stadttheater zur Uraufführung brachte. Das Werk fand eine gute Presse. Ein persönliches Urteil kann ich nicht fällen, da ich zur Zeit der sich rasch folgenden fünf Darbietungen verreist war. Von maßgebender Seite wurde mir das Rittersche Musikdrama als durchaus lebensfähig bezeichnet. An Erstaufführungen brachte das Stadttheater Würzburg Pergoles : Serva padrona, Gluck: Der betrogene Kadi, Schillings: Mona Lisa, Donizetti: Don Pasquale. Im übrigen kamen Mozart, Beethoven, Weber, Lortzing, Nicolai, Wagner, Kienzl, ferner Verdi und Puccini zum Zug. Mit dem Abschlusse der Spielzeit erhielt Direktor Heinrich K. Strohm, der zwei Jahre die Theaterleitung inne hatte, die Ernennung zum Intendanten des Stadttheaters in Aachen. Von einem Stabe tatkräftiger Mitarbeiter umgeben, verstand er es, diesem Zeitabschnitt den Stempel des Fortschritts aufzudrücken.

Georg Thurn.

*

Zoppot. Die Richard Wagner-Freilicht-Festspiele 1927 nahmen am 24. und 26. Juli (es sind im ganzen fünf Aufführungen desselben Werkes vorgesehen) mit der „Götterdämmerung" ihren Anfang. Daß gerade bei der Inszenierung dieses Teiles des „Ring des Nibelungen" Zugeständnisse gemacht werden müssen, ist begreiflich. Alle Schwierigkeiten waren jedoch durch den künstlerischen Leiter Hermann Merz nach Möglichkeit überwunden, so daß der Enderfolg als sehr erfreulich bezeichnet werden kann. Für die Hauptrollen war eine doppelte Besetzung getroffen: Alles Namen von gutem Klang. Miteinander wetteiferten Erik Enderlein (Berlin) und Rudolf Ritter (Stuttgart) als Siegfried, Frieda Leider (Berlin) und Lilly Hafgren-Dinkela (Berlin) als Brünnhilde, Otto Helgers (Berlin) und Emanuel List (Berlin) als Hagen, Max Roth (Berlin) und Herbert Janssen (Berlin) als Gunther, Gertrud Geyersbach (Breslau) und Maria Hussa-Greve (Hamburg) als Gutrune. Dem Alberich lieh Desider Zador (Berlin) seine bewährte Kraft. In der Rolle der Waltraute errang sich Margarethe Arndt-Ober (Berlin) einen besonderen Erfolg. Sie war auch als erste Norne und als Floßhilde tätig, während die beiden anderen Nornen und Rheintöchter durch Gertrud Bindernagel (Berlin) und Emma Bassth (Berlin) vorzüglich vertreten waren. Der Chor (350 Mitwirkende) machte seine Sache ausgezeichnet, und das auf 110 Künstler verstärkte Orchester, gewöhnlich wegen der Klangwirkung in etwas ein Schmerzenskind der Waldoper, folgte seinem rühmlichst bekannten Leiter mit Eifer und Hingebung. Kein anderer als Max von Schillings führte in seiner vornehmen Art den Dirigentenstab, und mit einem Wort von ihm möchten wir diesen Bericht schließen: „Der Ruf der Zoppoter Waldoper hat sich von Jahr zu Jahr in Deutschland weiter verbreitet. Der Ruf muß sich zum Ruhme steigern, und die Kunstfreunde müssen wissen, daß eine sommerliche Fahrt nach dem beliebten Ort in der deutschen Ostgrenzmark neben heiterem Lebensgenuß auch ernstes, ja einzigartiges künstlerisches Erleben verbürgt." *W. D.*

*

Zürich. Höhe und Ausklang der Konzertsaison: Beethoven! In den Populärkonzerten sämtliche Sinfonien, alle Streichquartette in einem Extrazyklus unseres Tonhallestreichquartetts. Mit einer weiteren Extragabe schlossen die Sinfoniekonzerte; das Programm enthielt selten Gehörtes, wie die Schlacht von Vittoria, das Tripelkonzert und zwölf köstliche Kontretänze. Das Orchester (unter Andreae) hielt sich musterhaft, Walter Frey (Klavier) spielte entzückend zart und lebendig, die Streicher waren von den Beethoven-Quartettabenden (je zwei in einer Woche!) so ziemlich erschöpft. Am Karfreitag erklang die Missa solemnis durch den Gemischten Chor, eine sorgsame Einstudierung, die kurz darauf, ebenfalls unter Andreae und mit dem Orchester der Scala in Mailand für Beethoven, den Kirchenkomponisten, warb. Im Stadttheater gab es eine Festaufführung des Fidelio unter Robert Denzler, den wir ungern an Berlin verlieren. Um seine Nachfolge sollen sich 80 Dirigenten beworben haben. Fritz

Zaun von München-Gladbach wurde für die kommende Spielzeit verpflichtet. — Vor Torschluß erschien Honnegers „ernste Oper" Judith. Textlich hätte der von Problemen strotzende Stoff nicht konfliktloser gefaßt werden können. Hat ein Werk, und sei es auch nur ein Libretto von einigen „Bildern", Vorläufer vom Gewicht einer Hebbelschen Judith, so ist es verpflichtet, sich seinerseits ernstlich mit dem poetischen Vorwurf auseinanderzusetzen. Doch nichts davon! Und an der Oberfläche hält sich auch die Musik! Sie malt, malt grell mit rücksichtsloser Dissonanz, wo es sich um Klagechöre, Tänze, Schlachtenlärm handelt. Der trocken rezitativische Stil der Einzelsänger ist dagegen beinahe dürr zu nennen. Maria Mülkens tat alles, um die Gestalt der Judith mit Blut und Seele auszustatten. Eine Neueinstudierung machte Spaß, „zog" aber nicht, das lustige Operchen Flotows: „Fatme". Das Libretto ist geschickt und witzig, die Musik, von einigen Koloraturschablonen abgesehen, allerliebst. Die Sänger schwammen im Behagen dankbarer Rollen; als Fatme erfreute Hilde Oldenburg. Die Nachsaison brachte eine treffliche „Italienische Stagione". Die Einstudierung der Turandot von Puccini unter Maestro Giulio Falconi befriedigte den verwöhntesten Geschmack, und die Originalausstattung der Scala umschloß sie mit einem malerischen Rahmen von erlesener Schönheit und Pracht. Zu den besten Sängern dieser vorzüglich zusammengestellten „Stagione" zählt Margherita Salvi, eben so anmutig im Gesang, wie im Spiel, eine rührend liebliche „Sonnambula". *Anna Roner.*

BESPRECHUNGEN

Musikalien

Hans Sachse: Variationen und Fuge für Klavier über ein Thema von J. S. Bach (Op. 25). Tischer & Jagenberg, Köln.

Gediegener Münchner Akademismus herrscht in diesem Werk so sehr vor, daß weder beim typischen Aufbau seiner 18 Variationen noch bei der traditionell abschließenden Fuge von besonderer Eigenart oder auch nur von allmählich sich herauslösendem Persönlichkeitswert gesprochen werden kann. Nicht einmal von dem mittleren Reger-Stil etwa ist eine irgendwie entscheidende Anregung erkennbar. Wenn also vom künstlerischen Gesichtspunkt aus das Werk gar bequem zu fixieren ist, so sehe man trotzdem seinen pädagogischen Wert nicht zu gering an. *H. Sch.*

*

S. Liapounow, Op. 69: 4 Mélodies posthumes: Chanson russe, Elégie, Aux enfants, Quand je regarde. Verlag Bessel, Paris (Breitkopf & Härtel, Leipzig).

Liapounow ist der Vertreter des verfeinerten russischen Kunstlieds von gestern, von Chopin beeinflußt, wie ja die meisten Russen bis herauf in unsere Tage. Auch diese textlich und musikalisch vornehmen und zarten Gesänge mit ihrem melancholischen Einschlag werden vielen gefallen. Die erste Nummer „Chanson russe" hebt sich kraftvoller heraus, ist von patriotischem Schwung und kräftigen Akkorden durchflammt und in natürlichem $^5/_4$-Takt gehalten.

*

M. Moussorgsky: Transcriptions pour Violon et Piano par Olga Hueber. 7 pièces. Verlag Bessel, Paris (Breitkopf & Härtel, Leipzig).

Die Begeisterung für die russischen Tonsetzer macht die Neuherausgabe und Bearbeitung russischer Musik für die Verleger lohnend und bereichert die Literatur für Haus und Konzertsaal. Von den oben genannten Stücken eignen sich die meisten Nummern für Violine und seien den Geigern als dankbar und violingemäß empfohlen. Sie gehören verschiedenen Schwierigkeitsgraden an. Die bedeutendsten sind Nr. 1: Rêverie, Nr. 4: Il vecchio castello, Nr. 6: Méditation. Ob man Nr. 1 und 2 nicht besser in eine andere Tonart transponiert hätte? Es moll und Fis dur sind für Geige nicht sonderlich günstig.

*

Oreste Ravanello, Op. 132: Visioni d'Arcadia, Suite von vier Stücken für Klavier. Verlag Zanibori, Padua.

Moderne, teils impressionistische, teils realistische Bilder aus dem Naturleben der Nymphen und Faune, spürbar von Debussy beeinflußt, die Hand eines erfahrenen Pianisten verratend, geistreich, apart, brillant.

*

Derselbe, Op. 133: Mystica, drei Stücke für Orgel: Weihnachten, Magdalena und Jesus als Gärtner, Jesu Kreuzestod. Ebenda.

Lyrische Stücke, recht neuzeitlich in Stimmung, Spielart und harmonischer Ausdrucksweise, z. T. tonmalerisch realistisch, halten sie die Mitte zwischen homophoner Melodik und strengerer Polyphonie. Im dritten Bild findet sich an einigen Stellen im mittleren System fälschlich der Baß-, statt des Violinschlüssels. Die Erdbebenschilderung ist gewagt.

*

Serge Prokofief, Op. 17: Sarkasmen. Fünf Klavierstücke. Verlag Forberg, Leipzig.

Spaß, Hohn, Groteske, das ist das Gebiet, auf dem die moderne Musik ihre besten Leistungen aufzuweisen hat. Wenn Prokofief seine fünf unter sich so verschiedenartigen Klavierstücke Sarkasmen nennt — kann instrumentale, programmlose Musik als solche (für sich allein) sarkastisch-(höhnisch), d. h. negativ sein? oder kann sie es nur in Verbindung und im Gegensatz zu gleichzeitig erklingendem Wort oder sich vollziehendem Bühnenvorgang? — so stellt er sich dadurch außerhalb einer Kritik, er kann machen, was er will, ohne eine Abfuhr befürchten zu müssen. Und er hat die Gelegenheit wacker genützt und zeigt seinen ulkigen Eulenspiegelgeist in den verschiedensten Strahlenbrechungen. Sinn und Zusammenhang wahrt er durch Respektierung einer gewissen Form und durch öftere Durchführung eines Motivs.

*

Ziga Hirschfelder: Miniatures. 10 Klavierkompositionen ohne Oktavspannung mit genauem Fingersatz.

Alice Geßner: Zehn kleine Stücke für Klavier. Kommissionsverlag von Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Beide Sammlungen (leicht bis mittelschwer) sind wegen ihrer soliden musikalischen Eigenart im Unterricht gut zu verwerten.

*

Carl Schäfer: 6 kleine Klavierstücke für Unterricht und Haus. Harma-Verlag Bamberg.

Der Komponist hat hier einige ganz hübsche Einfälle in leicht faßliche Form gebracht. Wenn er es sich mit parallelen Quinten, Dreiklängen und Sextakkorden etwas gar zu leicht macht, klingt es vielleicht im ersten Augenblick originell, offenbart aber schließlich doch noch eine gewisse Unbeholfenheit im Tonsatz.

*

Walter Gieseking: Drei Tanzimprovisationen für Klavier. Verlag Adolf Fürstner, Berlin.

Man ist zunächst gespannt, was dieser hervorragende, hochbegabte Pianist als Komponist zu sagen hat. Auch wenn man moderner Tanzmusik nicht ganz abhold ist, wird man ein wenig enttäuscht sein. Die Kompositionen stehen zwar über dem Niveau der „Fünf-Uhr-Tee-Albums" musikalisch wie pianistisch, sie besitzen aber zu wenig eigenes Gewicht und eigene Farbe, als daß sie auf die kompositorische Begabung Giesekings irgendwelche Schlüsse zuließen. Sie sind gut und geschickt gemacht und vermutlich läßt sich's auch flott darauf tanzen.

*

O. A. Evans: Jazzetüde für Klavier. Verlag Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Worin das Etüdenhafte liegen soll, ist nicht recht ersichtlich. Das Stück scheint vielmehr im Hinblick auf die Praxis komponiert zu sein. Der Schwierigkeit nach dürfte es allerdings nicht gerade von jedem jazzenden Backfisch zu bewältigen sein. Die übliche Etüdenliteratur wird durch diese Komposition weder ergänzt noch ersetzt. *A. K.*

*

Hermann Ritter: Divertissement für 2 Violinen und Altviola nach L. van Beethovens Op. 9, Nr. 1, 2, 3. Verlag Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Die Bearbeitung ist vorzüglich gemacht und klingt nirgends leer oder dürftig. Sie wird in ihrer Seltenheit willkommen sein, namentlich zur Ergänzung des andern Beethoven nach dem Trio für 2 Oboen und Englisch Horn (Op. 87).

*

Franz Berthold: Klingeling. Zwei fröhliche Weihnachtslieder für unbegleiteten gemischten Chor. Verlag L. Schwann, Düsseldorf.

Die erste Nummer ist hübsch erfunden und von gutem Chorsatz, besonders im Mittelteil: Laßt mich ein, ihr Kinder. Weniger interessant ist die zweite Nummer, wenngleich der Marschrhythmus seine Wirkung nicht verfehlen wird.

Im Verlag Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde ist an Beethoven-Literatur erschienen: Andante aus der Ersten Sinfonie für Streichquartett und Harmonium, Drei Bagatellen für Streichorchester, Marsch für Streichorchester, Flöte und Klavier, Ouvertüre zu Egmont für vier Violinen und vierhändig Klavier.

Die Bearbeitungen sind für den Schulgebrauch gedacht und dementsprechend nicht schwer gehalten. Sie sind aber nirgends oberflächlich oder ungenau und dürften daher ihren Zweck gut erfüllen. Besonders die Bagatellen machen sich reizvoll. Solange es keine ausreichende Originalmusik für Schulzwecke gibt und solange ein Schulorchester nicht vollständig besetzt ist, muß man sich — ob gewollt oder ungewollt — die Bearbeitung gefallen lassen. Weitere Kreise wird die folgende Neuerscheinung interessieren: Klavierkonzert in D, erster, einziger Satz eines unvollendeten Konzertes aus dem Jahr 1790, mit Begleitung von drei Violinen, Cello, Baß, Flöte und Harmonium. Das Werk ist von einer unberührten, lebendigen Frische, nicht gerade schwer, aber in den Passagen sehr heikel, dabei stellenweise von großem Aufschwung, alles in allem sehr instruktiv und für Schülerkonzerte wie geschaffen.

*

Bernard van Dieren: Walter Savage Landor. Zwei Gesänge für eine Singstimme und Klavier. Oxford University Press, London.

Der Komponist wurde für das diesjährige Musikfest der internationalen Gesellschaft für neue Musik als Vertreter Englands auserwählt. Der Veröffentlichung seiner Werke nach, denen eins nach dem andern in kurzen Abständen folgt, muß er Rang und Namen, zum mindesten gute Beziehungen zum Verleger besitzen, ob nun aus eigener oder fremder Machtvollkommenheit. Jedenfalls ist er an dieser Stelle schon öfter besprochen worden. Bei den vorliegenden zwei Gesängen fällt auf, daß sich die eine Nummer von der andern in weitgehendem Maße unterscheidet: She I love ist ganz belanglos gestaltet, weist eine süßlich verwässerte Stimmung auf, die bei hundert andern Liedern ebenso zu finden ist, und Mild is the parting year ist viel stärker, jedenfalls differenzierter gehalten, wenn auch harmonisch durchaus von Debussy abhängig.

*

Chaconne für *Violine solo* von *Franz Mittler,* Op. 10. L. Doblinger.

Das 8taktige, im traditionellen d moll stehende Thema wird 17mal variiert, dem Geiger liegen Akkorde und Passagen geschickt in den Fingern, es läßt sich also aus dem Stück etwas machen. Der ernste Charakter der Chaconne ist dauernd festgehalten, das Ganze bewegt sich in einer Stilrichtung, die in der Mitte zwischen Kammermusik- und Konzertstück liegt. Dr. *R. Gress.*

*

Adolf Hinnrichs: Wo Bismarck liegen soll (Op. 22 b); Lütt matten de Has (Op. 24). Musikverlag Rheingau, Berlin-Friedenau.

Sehr einfache, doch beachtenswerte Kompositionen für gemischten Chor.

*

Spanische Serenade für Gesang und Klavier bearbeitet von Felix Günther. (Aus dem Repertoire von Dusolina Giannini.) Verlag Bote & Bock, Berlin.

*

Otto Siegl: Zwei fröhliche Madrigale, Op. 45.
Richard Greß: Morgenlied, Herbst (Op. 27 a und b). Verlag L. Doblinger, Wien.

Neue Madrigalchöre zweier begabter jüngerer Komponisten als wertvolle Bereicherung dieser in frischem Wiederaufblühen begriffenen Kunstform. Die Kompositionen zeugen von großem kontrapunktischem Können. Siegls Madrigale, obwohl „zahmer" als manch anderer, sind nicht ganz leicht. Bei Greß ist besonders die gute Sangbarkeit zu erwähnen. Es wäre nur zu wünschen, daß sich auch Chöre finden, die sich dieser und anderer guter a cappella-Werke der jüngsten Zeit auch durch Aufführungen annehmen.

*

Im *Enoch-Musikverlag G. m. b. H. Berlin* sind zwei bisher ungedruckte Werke Debussys erschienen. Die „Musiques pour le Roi Lear" schrieb Debussy 1904 im Auftrag Antoines für das Theater l'Odéon. Da Debussy sich an den ihm gesetzten Termin nicht halten konnte, bekam diese Arbeit der Kapellmeister Edmund Missa. Inzwischen waren zwei Stücke „Fanfare" und „Le sommeil de Lear" beendet. Die andere Komposition „Lindaraja" für 2 Klaviere (April 1901 geschrieben) fand die Gattin Debussys vor kurzem zufällig in der Partitur von „La mer". Roger-Ducasse hat beide Werke für Klavier zweihändig übertragen.

*

Die Sammlung „*Musik im Haus*" (Volksvereins-Verlag M.-Gladbach) hat durch 2 Hefte zwei- bezw. dreistimmiger polyphoner Klavierstücke von Dr. Karl Gerstberger (Op. 4 u. 5 in Heft 71 u. 72) eine wertvolle Bereicherung erfahren. Preis, Ausstattung und vor allem die Gediegenheit der in dieser Sammlung veröffentlichten Kompositionen moderner Richtung empfehlen sie stets aufs neue. *A. K.*

*

A. Crampen, Op. 5 b: O Himmel erbarm (Ausgabe für gemischten und Männerchor). — Schlummerlied und Lied vom Monde (nach Klavierliedern für gemischten Chor bearbeitet). Verlag L. Schwann, Düsseldorf.

Ganz einfach, homophon gehalten ohne irgend bemerkenswerten Zug.

*

Hans Schink, Op. 28: Zwei geistliche Gesänge für eine hohe Singstimme mit Orgel. Verlag Joh. Jehle, Ebingen i. Württ.

Harmonisch sehr abgestuft und im Ausdruck durchaus würdig gehalten. Besonders die Einleitung zu „Trost" kann als eine überzeugende Eingebung wirken.

*

Egon Kornauth, Op 32: Vier Klavierstücke L. Doblinger, Wien.

Wertvoll, von musikalisch überquellendem Empfinden, oft mit großem Schwung und Nachdruck erfüllt. Man wird diesen Stücken gern im Konzertsaal begegnen.

*

Olga Novakovic: Kleine vierhändige Klavierstücke im Umfang von fünf Tönen. Verlag wie oben.

Wirklich unterhaltsame, geschmackvolle Stückchen, die im Rahmen des Möglichen von fünf Tönen in der Oberstimme allerhand bieten.

*

Othmar Wetchy: Weihnachtsmusik: Vier kleine Stücke für Klavier zu zwei Händen.. L. Doblinger.

Für den Unterricht und zum häuslichen Vortrag geeignet. Schwierigkeit bis mittel.

*

Otto Siegl, Op. 44: Divertimento für Violine, Viola und Violoncello. Verlag L. Doblinger, Wien-Leipzig.

Die Kraft der ursprünglichen Erfindung, die überragende Beherrschung des Rhythmus, der Sinn für Gegensätzlichkeit in lyrischem Ruhm und steigerndem Vorwärtsdringen — das sind die Haupteigenschaften Siegls, die auch in diesem Divertimento so überzeugend zum Ausdruck kommen. Und dabei diese Natürlichkeit, Ehrlichkeit und Liebenswürdigkeit des Gesamtbildes! Das Trio ist wert, in die Reihe bedeutender Kammermusikschöpfungen aufgenommen zu werden. Dr. *R. Greß.*

*

Karl Kraft: Weihnachtskantate über den Choral „Still leuchtet der Sterne Pracht" für gemischten Chor, Flöte, Oboe (Geige) und Orgel. Heft 12 der Musica orans des Volksvereinsverlags M.-Gladbach.

Eine eigenartige, teils stimmungsvoll-schwärmerische, teils scharfe Dissonanzen bringende und gesucht klingende Choralfantasie mit instrumentaler Ein- und Ausleitung und Begleitung, nicht schwer zu lernen und zu spielen, aber kaum volkstümlich. Das Schönste daran ist der Choral, der aber allzu kühn harmonisiert wird.

*

H. Lemacher: Bethlehem, Op. 41. 3 Sologesänge für mittlere Stimme mit Klavier. Volksvereinsverlag, M.-Gladbach.

Stimmungsvoll, bei origineller Harmonik doch volkstümlich; das dritte Lied „Die heiligen 3 Könige" hat „Stille Nacht" als Unterlage.

*

Lemacher, Op. 32: Die zierliche Geige, Melodram auf ein Gedicht von G. Falke. Verlag des Volksvereins M.-Gladbach.

Ein formvollendetes, das wertvolle Gedicht Falkes vom Fiedelmann Tod, in den Umrissen gut und charakteristisch nachzeichnendes Stück mit durchgehendem Leitmotiv. Die Verwendung (Hinzufügung) einer Geigenstimme wäre durch den Text ziemlich nahegelegt. *C. K.*

Gottfried Rüdinger: Trio für Klavier, Violine und Violoncello, Op. 50. Volksvereins-Verlag M.-Gladbach.

Gesunde, geschmacksbildende Hausmusik, welche sich den seitherigen Veröffentlichungen des Verlages würdig anreiht. Besonders erfreulich wirkt Rüdinger dadurch, daß er trotz aller Einfachheit und gedanklichen Unbeschwertheit nie in Sentimentalität verfällt. Es ist die gute Seite der musikalischen Jugendbewegung, die aus solcher Musik spricht.

*

Flugschriften und Liederhefte, herausgegeben von dem Deutschen Volksgesang-Verein in Wien. — 19. Heft: 32 deutsche Volkslieder, ausgewählt und für gemischten Chor gesetzt von *Elsa Richar.* Verlag A. Robitschek, Wien.

Das Heftchen enthält geistliche, weltliche, hochdeutsche, mundartliche und älplerische Lieder ernsten und heiteren Inhalts. Das Bestreben, wahre und echte Volkslieder zu sammeln und sie in billigen Ausgaben der Praxis dienlich zu machen, verdient alle Anerkennung. Besonders in diesem Fall, wo der Antrieb vom deutsch-österreichischen Bruderlande ausgeht. Im einzelnen ist zu bemerken, daß die vorliegende Sammlung besonders in den „Geistlichen Liedern" Wertvolles enthält, daß der Satz künstlerisch gut ist und daß das Heftchen seiner leichten Ausführbarkeit wegen auch unter ganz einfachen Verhältnissen zu gebrauchen ist.

*

Zur Erinnerungsfeier des 100. Todestages Heinrich Pestalozzis sind im Verlag Gebr. Hug & Co, Leipzig zwei schlichte Lieder, in den Schulen verwertbar, erschienen.

*

Gustav Cords Op. 63: Weihnachtsuite für Klavier. Verlag Chr. Fr. Vieweg G. m. b. H., Berlin.

Drei mittelschwere Stücke, Fantasien über 3 Weihnachtslieder. Da in der musikalischen Diktion und dem Klaviersatz besseren Formates, für Weihnachten empfehlenswert.

*

Fritz Jöde: Der Irrgarten (Kanons für die Schule). 3 Hefte. — Derselbe: 20 Kanons von Beethoven. Beides Georg Kallmeyer, Verlag, Wolfenbüttel.

Der Irrgarten, wie ihn der Herausgeber offenbar selber genannt haben will, enthält sehr viel Schönes und für die Schule wohl Brauchbares. Neben Altem, zum Teil mündlicher Ueberlieferung, zum Teil klangvollen Namen angehörend, steht auch Zeitgenössisches. Darunter stellen die kurzen Messen von Knab und Schlensog eine künstlerisch sehr befriedigende Lösung eines anreizenden Versuches dar. Die Abgrenzung in 3 Hefte ermöglicht die Einzelanschaffung eines solchen, was deshalb zu begrüßen ist, weil allein im ersten Heft schon viel Anregendes steht. Wenngleich bisher so ziemlich jedes Schulgesangbuch den Kanon berücksichtigt hat, so darf man gerade für eine solche konzentrierte Sammlung der Jugendbewegung dankbar sein. Offenbar ist die Auslese mit mehr Sorgfalt erfolgt als so manche andere ihrer Veröffentlichungen. Das Beethoven-Heftchen stellt eine ganz interessante Bereicherung der in diesem Jahre erscheinenden Festliteratur dar. Dr. *R. Greß.*

*

Frischenschlager, Op. 22: „Heilige Nacht" für Alt und Klaviertrio. Volksvereinsverlag, M.-Gladbach.

Sehr melodiös und klangvoll; mittelschwer.

*

Rüdinger: Acht alte Weihnachtslieder für eine bis drei Frauen- oder Kinderstimmen mit Klavier. Ebenda.

Schönes, altes Gut an Volksliedern mit selbständiger, klangreicher Begleitung.

*

Erich Bartel, Op. 5: Ehre sei Gott in der Höhe; das Weihnachtsevangelium als Melodram. Verlag E. Bloch, Berlin.

Die Idee, die Weihnachtsgeschichte melodramatisch unter Verwendung von Volksliedmotiven einzurichten, ist gut und liegt nahe. Leider ist Bartels Klavierpart recht dilettantisch.

*

Erich Bartel: Weihnacht, Melodram nach Wildenbruch. Verlag E. Bloch, Berlin.

Auch wir sind sehr für Belebung des Melodrams, aber dann muß dem wertvollen literarischen Teil ein ebenso wertvoller musikalischer entsprechen, und das ist hier keineswegs der Fall. Mit der Volkstümlichkeit und Leichtigkeit der Begleitung ist's allein nicht getan.

Gustav Cords, Op. 64: Weihnachtssuite für Violine und Klavier über: „Ihr Kinderlein", „Es ist ein Ros entsprungen" und „Vom Himmel hoch". Verlag Chr. Fr. Vieweg, Berlin.

Drei Paraphrasen mit Einleitung und kontrapunktischer Verwebung derselben mit dem Thema. Gefällig und leicht bis mittel, für Dilettanten oder Schülerorchester.

*

Fr. Pfister: „Klampfen-Schule". St. Rita-Verlag, Würzburg.

Das vorliegende tüchtige Werk ist das dritte Heft der zweiten Folge von Veröffentlichungen der „Neudeutschen Musikscharen" und bietet den Lernstoff für die Gitarre in starker Zusammendrängung. Allgemeine musikalische Vorbildung ist für den Spieler nötig, da Erläuterungen fehlen und viele Kenntnisse vorausgesetzt sind. Die Schule ist nicht in erster Linie nach der Schwierigkeit geordnet, sondern nach Lernstoffen, ist also ohne Lehrer nicht zu brauchen, und verlangt sehr geduldige und fleißige Schüler. Wenn also doch viel weiterer Uebungs- und Unterhaltungsstoff eingeschoben werden muß, so kommt die Sache dem Schüler trotz der Billigkeit der Schule teuer und die Schule eignet sich auch nicht für Lehrer, die noch wenig Unterrichtserfahrung haben.

*

Glière, Op. 16, 1: Prélude. Verlag R. Forberg, Leipzig.

Dieses Stück des fruchtbaren russischen Komponisten ist nach Spielart und Stil offensichtlich von Chopin beeinflußt, wie die Hälfte aller früheren russischen Klaviermusik. Ein kurzatmiges, sich herabstürzendes Motiv wird von stets, z. T. chromatisch sich ändernden Akkordgriffen begleitet, steigert sich klanglich mächtig zu pathetischer Größe und erlischt wieder. Es ist mit Recht beliebt geworden. *C. Kn.*

Bücher

Verdi, Briefe. Herausgegeben und eingeleitet von Franz Werfel. Uebersetzt von Paul Stefan. 1926. Paul Zsolnay Verlag. Wien.

„Die Musik Verdis unterliegt der Kritik und dem Wandel des Zeiturteils. Sein Leben ist paradigmatisch und weist als ein Vorbild in die Zukunft." Mit diesem Satze, den Franz Werfel in der Vorrede zu diesem Buche geschrieben und den der Verlag auf den Titelumschlag gesetzt hat, gehen Verdis Briefe in deutscher Sprache den Weg in die Oeffentlichkeit. Das fordert offenbar eine Richtigstellung. Denn wer das Leben des Meisters kennt, wird auch in diesen Briefen nur bestätigt finden, was er schon wußte, daß nämlich Verdi ein großer, seltener Mensch gewesen ist, aber auch ein Mensch, der ganz ohne innere Problematik und vor allem ohne das Bewußtsein einer erarbeiteten Lebensart oder Lebenskunst zu nehmen ist. Der Verdacht einer Mißdeutung des innersten Wesens muß aber aufkommen, wenn Werfel in dieses unproblematische einfache und durchaus „anonyme" Leben ein „Problem des Unproblematischen" hineinsieht (S. 16), das jedem Unbefangenen unzugänglich ist. Werfel hat schon in seinem vielgelesenen Roman ein zweifelndes, schwankendes Herz in das selbstverständliche, geschlossene Menschentum Verdis hineingedichtet, das nie in ihm war. Auch anläßlich seiner Vorrede zu diesen Briefen muß man solch romantische Anschauungen zurückweisen: Verdi ist nie „dem Todfeind der romantischen Seele" begegnet, wie Werfel will. Man mag verstehen, daß der Romantiker Werfel sich aus seiner eigenen inneren Zerrissenheit nach dem Einfachen, Unproblematischen Verdis sehnt, daß er ein solches Leben als Paradigma empfindet. Aber das ist doch Privatangelegenheit des Herrn Werfel, und gegen eine Verallgemeinerung solch subjektiver Gefühle muß man sich wehren.

Und gerade diese Briefe zeigen, daß das einzige Rätsel in Verdis Entwicklung, der Weg von der „Aida" zum „Othello", eine ganz einfache, rein menschliche Lösung finden kann. Man bemerkt in den Briefen einmal oder zweimal das Beklagen einer Müdigkeit und Kälte, die nach der „Aida" über Verdi gekommen sei. Aber wenn man genauer zusieht, ist der tiefere Grund solcher Klagen die immer stärker werdende Entfremdung vom lebendigen Publikum, zu dem er nicht mehr den alten selbstverständlichen und unbedingt vertrauenden Weg findet. Verdi ist einsamer geworden, er hat zu viel in das Leben und in das Getriebe der Welt gesehen, er kann die früher so stark geforderte Oeffentlichkeit der Kunst nicht mehr anerkennen. Nun will er Kunstwerke schreiben, in denen er ganz seinem eigenen Ideale sich hingeben kann. Publikum und Kritik werden ihm immer gleichgültiger, er will „für sich" schreiben,

und weiß doch, daß das nur ein Mittel ist, um aus der für ihn bedeutungslos gewordenen Aktualität den Weg in die Zukunft zu finden. Das ist ja gerade bezeichnend für die Ehrlichkeit seines Innersten, daß er nur schrieb, wenn ihn das Erleben seines Werkes ganz erfüllen konnte. Als in ihm nach der „Aida" die Erkenntnis wach wurde, daß er einsamer wurde und der Oeffentlichkeit nicht mehr vertrauen konnte, konnte er zehn Jahre hindurch nichts schaffen, bis diese Entwicklung soweit zum Abschluß gekommen war, daß ihm das Ergebnis innerlich die Möglichkeit zu neuem Schaffen wiedergab. — Diese Entwicklung ist eine ganz persönliche Auseinandersetzung des alternden Menschen mit seiner Kunst, die das menschliche Rätsel der Entwicklung zum „Othello" aufs einfachste löst.

Das ist vielleicht die wichtigste Erkenntnis für das innere Werden des Maestro, die aus diesen Briefen zu gewinnen ist. Im Uebrigen findet man aber immer wieder die wundervolle Reinheit, Ehrlichkeit und Sachlichkeit eines Menschen, der sein Innerstes nicht preisgeben kann. Nie blickt man in das Geheimste seines Lebens, die Briefe sind meist nur äußere Dokumente, „Antworten", keine Herzensergießungen. Aber hinter diesem Willen zur Anonymität lebt doch überall der Künstler Verdi in seinen Briefen, der an allen leidenschaftlich Anteil nimmt, was seine Kunst betrifft. Man liest einen wundervollen Brief aus Anlaß von Wagners Tod, in dem alles Persönliche schweigt, warme Worte von der Zukunft der Musik, wobei ihm für das italienische Wesen bangt, abgesehen von den interessantesten Hinweisen auf einzelne Werke und den unerbittlichenAuseinandersetzungen mit dem Verleger, der Verdi's strengem Gerechtigkeitsgefühl nach ein Diener am Werke sein soll und deshalb nicht nur auf sein Verdienst ausgehen dürfe. Die Uebersetzung ist von Paul Stefan in flüssigen Stil gefaßt (einen Index vermißt man mit Bedauern); der Verlag gab dem Buche eine schöne Ausstattung. Wer Verdi liebt, wird und muß auch seine Briefe liebgewinnen. *Siegfried Melchinger.*

*

Ludwig Heß: Die Behandlung der Stimme vor, während und nach der Mutation mit physiologischer Begründung. — N. G. Elwert (G. Braun), Marburg.

Die für jeden Stimmbildner außerordentlich wichtige Materie wird hier meines Wissens zum ersten Male nicht nur vom medizinschen Standpunkte aus, sondern von einem erfahrenen, auch als Sänger erprobten Gesangslehrer behandelt. Er beleuchtet scharf die Mißstände, die heute vielfach auf dem Gebiete des Schulgesangsunterrichtes herrschen und gibt die Mittel und Wege an, wie die jugendliche Singstimme vor Schaden bewahrt und sicher und wohlbehütet über die kritische Zeit der Mutation hinweggebracht werden kann. Jeder Pädagoge, der mit jugendlichen Stimmen, sei es beim Singen oder beim Sprechen (Sprachunterricht!) zu tun hat, sollte das ausgezeichnete Büchlein gründlich studieren und beherzigen. Dem Gesangspädagogen gibt es die Einsicht, wie es den alten Gesangsmeistern möglich war, oft fertig gebildete Sängerstimmen schon in überraschend jugendlichem Alter herauszubringen; nämlich indem sie die Kinderstimmen schulten und über die Mutationszeit unversehrt erhielten. *C. Br.*

*

Dr. *A. Nestmann:* Der Pedalgebrauch. Verlag Litolff, Braunschweig.

Die kleine, 23 Seiten umfassende Schrift ist für Liebhaber geschrieben, bietet dem Fachmann kaum Neues, ist aber eine knappe und ziemlich gründliche, fachgemäße Zusammenstellung aller wichtigen Gesichtspunkte betreffs des schwierigen Problems des Pedalgebrauchs und der Pedalisierung von Klavierwerken. Wünschenswert wäre noch eine Ergänzung der Abhandlung durch Spezialfälle mit Notenbeispielen. Vielleicht enthält Nestmanns angekündigte Schule des Pedalspiels „tägliche Fußübungen am Pedal". Man muß sich wundern, daß es das nicht längst gibt, und wünschen, daß bald ein Verleger sich dafür finde. Die Arbeit dürfte der Beachtung aller regsamen Musikpädagogen sicher sein. *A. K.*

*

Friedrich Leipoldt: Handausgabe der Gesamtschule des Kunstgesanges, Op. 9. Dörffling & Franke, Leipzig 1926. 71 S.

Die Handausgabe bringt das Wichtigste aus dem seither in sechs Heften erschienenen „Uebungsmaterial für jeden Tonbildungslehrgang mit neuen Vokalisationsliedern" in einem Band vereinigt und versehen mit einer knappen, klugen Einführung, die sich von jeder einseitigen „Methode" freihält und wertvolle Aufschlüsse über Methodik des Unterrichts und die Grundbegriffe der Gesangstheorie gibt.

*

Hans Erben: Das gesangliche Einheitsregister im Lichte der Funktionstheorie. Theodor Schuberth in Dresden-Blasewitz. 39 S.

Daß das 1922 als eines der ersten auf diesem Gebiet erschienene Schriftchen in seinem theoretischen Teil durch spätere Forschungen durchaus bestätigt wurde und noch nichts an Wert eingebüßt hat, bezeugt am besten seinen wissenschaftlichen Wert. *C. Br.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Die 3. *Tagung für deutsche Orgelkunst* findet in *Freiberg* i.S. vom 2.—7. Oktober statt. Die drei Hauptsektionen der Tagung sind: „Liturgik", „Historische und künstlerische Probleme des Orgelspiels" und „Die Orgel". Die Vorträge und Diskussionen werden umrahmt von praktischen Vorträgen an den Silbermann-Orgeln von Freiberg und Dresden.

— Der 30. *Deutsche Kirchengesangsvereinstag* findet in *Nürnberg* vom 15.—17. Oktober statt.

— Die Leitung der *Dresdner* Staatsoper hat für die Spielzeit 1927/28 folgende Neuinszenierungen vorgesehen: Cosi fan tutte, Tannhäuser, Walküre, Der Barbier von Bagdad, Undine. Die neue Oper von Jan *Brandts-Buys* „Traumland" wird zur Uraufführung gelangen.

— Egon *Wellesz* hat ein Singspiel „Scherz, List und Rache", nach Goethe, vollendet, das in Stuttgart herauskommen wird.

— Eugen *d'Albert* hat eine neue Oper „Die schwarze Orchidee" vollendet.

— Die Erstaufführung der „Feuersnot" von Richard *Strauß* in Amerika findet am 1. Dezember d. J. im Metropolitan Opera House in Philadelphia durch die Philadelphia Civic Opera Company unter musikalischer Leitung von Alexander Smallens statt.

— Für die kommende Spielzeit am Mecklenburgischen Staatstheater in *Schwerin* hat Intendant Felsing an Opernneuheiten erworben: *Janacek* „Jenufa", *Krenek* „Jonny spielt auf", *Korngold* „Das Wunder der Heliane" und *Brandts-Buys* „Schneider von Schönau".

— Vom 3.—8. Oktober veranstaltet das Sächsische Ministerium für Volksbildung und das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Dresden die 6. *Reichsschulmusikwoche.* Fragen der allgemeinen Pädagogik, der Musikpsychologie und der praktischen Musikerziehung werden in Vorträgen und Einzelsektionen behandelt werden, für die u. a. folgende Fachvertreter zugesagt haben: Prof. Dr. Theodor *Litt,* Prof. Dr. Arnold *Schering,* Ministerialrat Prof. Dr. *Metzner,* Prof. Dr. Franz *Rupp,* Dr. Hugo *Löbmann,* Studienrat Susanne *Trautwein,* Studienrat Dr. Richard *Münnich,* Prof. Heinrich *Martens,* Prof. Dr. Hans Joachim *Moser,* Prof. Dr. Max *Schneider,* Prof. Dr. Friedrich *Nock,* Prof. Dr. Willibald *Gurlitt,* Prof. H. W. *v. Waltershausen* und Herr Prof. Dr. Georg *Schünemann.*

— Prof. Dr. h. c. Arnold *Mendelssohn* wurde von der philosophischen Fakultät der Universität Tübingen zum philosophischen Ehrendoktor ernannt.

— Prof. Dr. Eusebius *Mandyczewski,* Professor an der Wiener Akademie und bedeutender Musikhistoriker, der sich um die Herausgabe von Werken von Bach, Haydn und Schubert große Verdienste erworben hat, wurde an seinem 70. Geburtstag (18. August) zum Ehrenbürger der Stadt Wien ernannt; außerdem wurde ihm eine Festschrift überreicht mit Beiträgen von Dr. E. Kraus, Dr. W. Hetmann, O. E. Deutsch, Prof. Dr. R. Ficker, Prof. Dr. W. Fischer, Dr. Jos. Mantuani, Dr. E. H. Müller, Prof. Dr. R. Schwartz, Dr. Th. Werner u. a.

— Im „Sprechenden Turm" des Reichsverbandes der deutschen Presse in Dresden gelangten mehrere Lieder, auch Klavierwerke und die Kleine Rhapsodie für Violine und Klavier von Rolf *Schubert,* mit außerordentlichem Erfolg zu Gehör. Um die Aufführung machten sich in erster Linie Pianist Richard Zöllner, die Konzertsängerin Edith *Renner* und der Geiger Willy *Janda* verdient.

— Zum Theaterdirektor in *Würzburg* wurde vom Stadtrat Paul *Smolny,* Oberspielleiter des Dresdner Albert-Theaters, gewählt.

— Kammersänger Johannes *Bischoff* erhielt einen diesjährigen Georg-Büchner-Preis in „Würdigung seiner lang-

jährigen, von großer künstlerischer Gesinnung getragenen Leistungen im Dienste des Hessischen Landestheaters".

— Robert *Laugs*, dem Ersten Kapellmeister des Staatstheaters zu Kassel, wurde von der Universität Marburg die Würde eines Ehrendoktors verliehen.

— Prof. Henri *Marteau*, der bekannte Violinvirtuose, wird im Oktober d. J. zusammen mit dem Dortmunder Pianisten Kurt *Haeser* in Frankfurt a. M. konzertieren.

— Felix *Wolfes* bleibt neben Operndirektor Schulz-Dornburg in seiner bisherigen Tätigkeit als Erster Kapellmeister am Essener Stadttheater und eröffnet die Spielzeit mit der Erstaufführung von Pfitzners „Palestrina".

— Paul *Kletzki* hat soeben seine Zweite Sinfonie vollendet, die ebenfalls bei N. Simrock (Berlin) erscheint. Dieses Op. 18 soll am 10. Februar 1928 durch G.M.D. Franz v. Hoeßlin in Barmen uraufgeführt werden.

— Dr. Albert *Mayer-Reinach* hielt kürzlich eine Reihe von Vorträgen über die „Geschichte der Sinfonie bis Beethoven" am Hamburger Rundfunk, bei denen er gleichzeitig mit dem Rundfunkorchester praktisch Werke vorführte. Dabei gab es selten gehörte Werke von Monteverdi, Lully, Stamitz, Monn, Wagenseil, Gabrieli u. a.

— Landgraf Alexander Friedrich von *Hessen* wurde anläßlich der 400-Jahrfeier der Universität Marburg wegen seiner musikalischen Verdienste zum Ehrendoktor ernannt.

— Kapellmeister Hans *Swarowsky* von der Wiener Volksoper ist für drei Jahre als Erster Kapellmeister an das Württembergische Landestheater in *Stuttgart* verpflichtet worden.

— Der Dramaturg des Badischen Landestheaters in Karlsruhe Dr. Gerhard *Storz* ist dem Mannheimer Nationaltheater als Regisseur verpflichtet worden.

— Prof. Heinrich *Laber* wurde eingeladen, in *Paris* Anfang November d. J. ein Konzert des dortigen Philharmonischen Orchesters zu dirigieren.

UNTERRICHTSWESEN

— Die Württembergische Hochschule für Musik hat den allgemeinen Unterrichtsklassen eine Klasse für Harfe angegliedert, für die als Lehrkraft der bekannte Solist Alfred *Ernst* vom Württembergischen Landestheater verpflichtet wurde.

GEDENKTAGE

— 17. September: 100. Geburtstag von Ludwig *Meinardus*. In Bielefeld geboren und am Leipziger Konservatorium ausgebildet, wurde er Kapellmeister in Erfurt, Nordhausen und Glogau. 1865 kam er als Lehrer an das Dresdner Konservatorium, 1874 ging er nach Hamburg als Musikdirektor, 1887 wurde er Organist an den Bodelschwinghschen Anstalten in Bielefeld. Als Komponist schrieb er große Oratorien, darunter „Luther in Worms", das zahlreiche Aufführungen erlebte, zwei Sinfonien, zwei Opern, Kammermusik usw.; auch als Musikschriftsteller machte er seinen Namen bekannt.

TODESNACHRICHTEN

— In einer Jenaer Klinik verstarb der Opernsänger Alfred *Vogt*. Der Verstorbene war Mitglied des Reußischen Theaters in *Gera* und hat dort mit bestem Erfolge als Tenor-Buffo seit mehreren Jahren gewirkt.

— Die Wagner-Sängerin Leonie *Brueckl* ist in Agram gestorben. Sie war an den Opernbühnen in Wien, Frankfurt a. M., Mainz, Prag und Agram tätig.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Am 29. September kommt in Berlin durch K. E. Henrici und L. Liepmannssohn der dritte Teil der Musikerautographen aus dem Nachlaß von der berühmten Sammlung Wilhelm Heyer (Köln) zur Versteigerung. Es handelt sich um 442 Nummern. Als besonders wertvolle eigenhändige Manuskripte seien hervorgehoben: J. S. *Bach:* Kantate „Wo soll ich fliehen"; *Beethoven:* Lied „Neue Liebe, neues Leben", eine Anzahl Briefe, Lied „An Laura", Skizzenblatt zur Egmont-Musik; *Chopin:* Mazurka fis moll; *Gluck:* Briefe; Jos. *Haydn:* Entwürfe zum 1. Satz der D dur-Sinfonie; *Liszt:* Musikmanuskripte und Briefe; *Mendelssohn:* Vokalquintett („Der Herr hat des Tages"), drei Chorlieder in Stimmen; *Mozart:* Unvollendetes Oboe-Konzert und Briefe; *Paganini:* Musikmanuskripte; *Schubert:* Lieder „Geistertanz", „Grablied", „Das Fischen", „An eine Quelle" „Der Winterabend", Kantate („Zwei Sänger der von Herzen"); *Schumann:* Vier Fugen für das Pianoforte, Ballade „Der Handschuh" usw. Als niederster Schätzungspreis ist Mk. 10.— angesetzt, als höchster (Kantate von Bach) Mk. 12 000.—.

— Der *Württembergische Goethe-Bund e. V., Stuttgart,* hat beschlossen, jährlich einen Preis von 1000 Mk. auszusetzen, der abwechselnd für das beste Buch, Bild- oder Tonwerk eines Württembergers verliehen werden soll. In diesem Jahre soll ein Buch (Erzählung, Gedichte, Drama, Essay) mit diesem Preise ausgezeichnet werden.

— Wir werden um den Abdruck der nachstehenden Erklärung gebeten: Durch viele Zeitungen wurde in diesen Tagen verbreitet, daß die Unterzeichneten sich bereit erklärt hätten, den Plan eines Wettbewerbs zur Vervollständigung von Schuberts unvollendeter Sinfonie zu fördern. Wir verwahren uns gegen diesen Mißbrauch unserer Namen. Richtig ist lediglich, daß wir der Aufforderung nachgekommen sind, dem Ehrenkomitee zur Vorbereitung einer internationalen Schubert-Zentenarfeier beizutreten. Unsere Mitwirkung bei jenem unkünstlerischen Wettbewerb haben wir dagegen ausdrücklich abgelehnt.

Univ.-Prof. Dr. Guido *Adler*, Univ.-Prof. Dr. Max *Friedländer*, Prof. Dr. Siegmund von *Hausegger* (für sich selbst und für den Vorstand des Allgemeinen Deutschen Musikvereins), Prof. Dr. Eusebius *Mandyczewski*, Prof. Dr. Hans *Pfitzner*, Operndirektor Prof. Franz *Schalk*, Prof. Dr. Max von *Schillings*.

— Zwischen den Städten *Bamberg* und *Schweinfurt* wurde ein Vertrag geschlossen, demzufolge das Ensemble des Bamberger Stadttheaters wöchentlich drei Gastspiele in Schweinfurt veranstaltet. Der Spielplan, der auch Schweinfurter Sonderwünsche zu berücksichtigen hat, umfaßt Oper, Operette und Schauspiel. Die Stadt Schweinfurt hat sich bereit erklärt, dem Bamberger Stadttheater einen Zuschuß von 20 000 Mk. zu gewähren.

— Die Jury der Internationalen Ausstellung „Musik im Leben der Völker" in Frankfurt a. M. hat dem Verlag J. Engelhorns Nachf., Stuttgart, die Goldene Medaille als Staatspreis des Deutschen Reiches verliehen.

* * *

Berichtigung. Die in Heft 21 der „N. M.-Z." besprochenen Werke Ernst *Roters* Op. 12 und 26 c sind nicht im Verlag von Simrock, vielmehr im Selbstverlag erschienen. Die Firma Simrock hat lediglich die Auslieferung der Werke übernommen.

* * *

Zu unserer Musikbeilage. Wir bringen in diesem Heft an Stelle einer Kunstbeilage ausnahmsweise eine Musikbeilage. Marg. *v. Mikusch*, von der das Klavierstück und Lied stammen, ist unsern Lesern keine Unbekannte mehr. Die einstige Schülerin Max Regers hat sich seither als feinsinnige Komponistin und Pianistin einen bekannten Namen geschaffen.

Bezugsbedingungen vom 1. Okt. 1927 an:

Vierteljährlich 6 Hefte mit Musik- u. Kunstbeilagen RM. 5.20. Einzelheft RM. 1.—. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und die Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag einschließlich Versandgebühr RM. 5.80. Postscheck-Rechnung Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart Nr. 2417.

*

Anzeigen-Preise vom 1. Okt. 1927 an:

1/1 Seite RM. 145.—, 1/2 Seite RM. 75.—, 1/4 Seite RM. 40.—, 1/8 Seite RM. 22.—. Bei Wiederholungen Rabatt. Anzeigen-Annahme durch den Verlag

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

AN UNSERE ABONNENTEN

Schon immer — im Ablauf von fast fünf Jahrzehnten — ist der sachliche Ton, die in sich ruhende vornehme Schlichtheit der Neuen Musik-Zeitung überall anerkannt worden, und sie hat sich damit stets zahlreiche Freunde erworben. Fernab von überlauter Regsamkeit gewisser raketenhaft aufschießender Zeitschriften hat sie nie so viel von orchestralem Gebaren, von einer die Augen blendenden Reklame gehalten. Aber die Zeitläufte wandeln sich, der Mensch von heutzutage lebt viel unruhiger, die Erschließung der Welt und somit das Eindringen einer Fülle neuer Gesichte und Meinungen macht so außerordentliche Fortschritte, daß selbstverständlich auch das gewohnte Gangwerk eines Redaktionszimmers, die Pläne eines Zeitschriftenverlegers davon in Mitleidenschaft gezogen werden. Daher, eben in Erkenntnis des steten Wandels der Dinge, hat sich der Verlag zu einer Idee von besonderer Tragweite entschlossen:

DIE NEUE MUSIK-ZEITUNG ERSCHEINT VOM OKTOBER AN IN NEUER GESTALT

Als sichtbares Zeichen ungeminderter Lebenskräfte wird diese äußere wie innere „Erneuerung" nur begrüßt werden können und gewiß künftighin zur noch stärkeren Verbreitung der Neuen Musik-Zeitung beitragen. Wir haben, durch zahlreiche Wünsche nach größerer Handlichkeit genötigt, da zunächst ein mehr „griffiges" Format gewählt und auch dem Satzbild ein verändertes Aussehen gegeben. Inhaltlich aber — wir müssen das schon so sagen — tragen wir uns fast mit „revolutionären" Gedanken, jedenfalls mit fernreichenden Plänen. Es soll beileibe nicht die Tradition in Grund und Boden gedonnert werden, denn wir wissen nur zu gut, Fortschritt ist oft Rückschritt — wenn man nämlich scharf auf die unheimliche handwerkliche Technik der alten Meister sieht. Aber den Fafner-Schlaf von gegen Jungsiegfriedtum verstimmten Akademikern, den Neid der „Zunft" auf regellose Genialität lieben wir nach wie vor nicht. Unsere tiefe Neigung zum Barock und Mittelalter soll in der Auswahl der Musikbeilagen zum Ausdruck gebracht werden. Dafür werden wir Archive sichten und die schönsten Stücke (in Bild und Noten) allmählich vorlegen. Wir haben die besten Kenner im In- und Ausland bereits mobil gemacht. Aus fremden Kulturländern lassen wir uns nicht bloß von flüchtigen Reportern berichten. Länder sollen in eigenem Idiom (künstlerisch und getreu übertragen) zur Anschauung erstehen. Von den Allerjüngsten, die wir mit Entdeckermut ins glänzende Licht bringen wollen, fordern wir Werke zum Abdruck und zum Teil Selbstanzeigen. Führende Leute des deutschen Musiklebens, auch Dichter und Philosophen im Hinblick auf Grenzgebiete, werden für uns schreiben und sind uns gute Berater. Von unsern Lesern aber erbitten wir tätige Unterstützung. Infolge der angedeuteten Neuerungen sind wir nämlich gezwungen, den Abonnementpreis auf M. 5.20 für das Vierteljahr zu erhöhen; dabei bleiben wir — gegenüber anderen Musikzeitungen — nach wie vor bei dem monatlich **zweimaligen** Erscheinen. Es gilt, bei einem mit mühevollen Opfern verknüpften Unternehmen Gesinnungstreue und Zugehörigkeit zu beweisen. — Probehefte werden gern kostenlos an neu angegebene Freunde versandt — und wer solches beabsichtigt, der erneuere sein Abonnement und unterrichte sich über unser ganzes Streben anhand des programmatischen Aufsatzes im 1. Oktoberheft: „Vom Sinn der Neuen Musik-Zeitung".

Der Verlag. Die neue Schriftleitung.

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Inland

Allgemeine Musikzeitung, 54. Jahrg., 29 (Berlin). — „Ewald *Straeßer*" von A. *Haelssig*. — „Die Orgel als Kult- und Hausinstrument" (Schluß) von W. *Reimann*. — „Neue Sachlichkeit in der kathol. Kirchenmusik" (Schluß) von H. *Lemacher*. — „Der Hilfsbund für deutsche Musikpflege" von Hugo *Rasch*.

Das Orchester, 4. Jahrg., 14 (Berlin). — „Mein Schumann-Erlebnis mit Wagner" von W. *Kienzl*.

Deutsche Sängerbundeszeitung, 19. Jahrg., 19 und 20 (Berlin). — „Umstellung" von H. *Steege*. — „Deutsches Lied und Volkstum" von E. *Maenner*. — „Beethoven und Mozart" von W. *Ruland*. — | „Rob. Schumann" von L. *Hirschberg*.

Deutsche Tonkünstlerzeitung, 454 (Berlin). „Der Weg der Oper" von L. *Mayer*.

Die Vierte Wand, 18 (Magdeburg). — „Eine Muster-Direktion" von H. *Richter*. — „Schauspielertypus" von F. *Emmel*. — „Aus vergangenen Tagen" von E. *Lewinger*. — „Teatro dei piccoli" von K. *Niessen*.

Hellweg, 7. Jahrg. 14 (Essen). — „Literaturgeschichtsschreibung der Gegenwart" von E. *Strauch*. — „Otto Dix" von A. *Kamphausen*. — „Tanzkunst und Körperkultur" von L. *Neelsen*.

Melos, 6. Jahrg., 7 (Berlin). — „Gegenwärtigkeit" von E. *Doflein*. — „Neue Spielmusik" von E. *Zuckmayer*. — „Alte Musik in der instrumentalen Musikerziehung" von H. *Mersmann*. — „Neue Musik in der instrumentalen Musikerziehung" von M. *Schmücker*.

Musica divina, 15. Jahrg., 6/7 (Wien), — „Zu historischen Entwicklung der ungarischen Kirchenmusik" von D. *Jarozy*. — „Das Orchester in Händels Oratorien" von F. *Erckmann*. — „Mich. Haydns Kirchenwerke" von A. *Klafsky*. — „Ant. Bruckners Chöre und Orgelspiel" von M. *Auer*.

Signale für die musikalische Welt, 85. Jahrg., 28 und 29 (Berlin). — „H. St. Chamberlains Stellung zur Aesthetik" von K. *Kock*.

Zeitschrift für evangel. Kirchenmusik, 5. Jahrg., 7 (Hildburghausen). — „Luthers deutsche Messe 1526 von W. *Herold*. — „Vom Geist des Oratoriums" von K. *Storck*. — „Nachrichten über die St. Georgen-Orgel in Eisenach" (Schluß) von H. *Löffler*. — „Wie man vor 200 Jahren Kantor zu Eisenach wurde" von F. *Rollberg*.

Zeitschrift für Musik, 94. Jahrg., 7/8 (Lei[illegible] Enträtselung des Schumannschen Abegg-Gehei[illegible] G. *Minotti*. — „Der Briefwechsel zwischen [illegible] Clara Schumann" von J. *Wetzel*. — „Strafsch[illegible]heberrechtsverletzungen" von H. *Cunio*. — „[illegible]tische Charakter der Tonarten" von E. *Tetzel* und [illegible]*warz*. — „Aus der Zeit des jungen Brahms" von E. *Troffen*.

Ausland

Schweizerische Musikzeitung, 67. Jahrg., 18 (Zürich). — „Friedrich Hegar".

The Chesterian, 8. Jahrg., 64 (London). — „Jazz auf dem Sinfonie-Orchester" von T. Javecky. — „Strawinskys Oedipus Rex" von L. *Sabanejeff*.

La Revue Musicale, 8. Jahrg., 9 (Paris). — „Modernismus und Neuheit" von Ch. *Koechlin*. — „Die Suite in der muselmanischen Musik" von J. *Rouanet*. — „Der Neger und der Jazz" von A. *Jeannevet*.

Le Menestrel, 89. Jahrg., 24 und 25 (Paris). — „Pierrot und der Tanz" von Marcel *Belvianes*. — | „Chopin" von Paul *Landormy*. | „Chopin" (Schluß) von P. *Landormy*. | 28 u. 29: „Gluck und seine Pariser Verleger" von M. *Cauchie*. — „Die beiden Rip" von H. de *Curzon*.

Il Pianoforte, 8. Jahrg., 7 (Turin). — „Tommaso Traetta" von A. *Damerini*. — „Das zweifache Beethovensche Schema" von G. *Boncaglia*. — „Vittorio Gui" von G. *Pannain*.

Musica d'oggi, 9. Jahrg., 6 (Mailand). — „Romanische Muse" (II) von E. *Romagnoli* †. | „Ferdinando Bertoni" von G. *Bustico*. — „Attilio Brugnoli: Pianistische Dynamik" von E. *Arditi*. — „Die Musik in Rußland" von M. *Jvanoff*.

Rivista Musicale Italiana, 34. Jahrg., 2 (Turin). — „Die Ursprünge des Mozart-Stils" von F. *Torrefranca*. — „Französisch geschriebene Musikerbriefe vom 15.—20. Jahrhundert" von J. *Tiersot*. — „Lehrer, Schüler und Kritiker von Beethoven" von E. *Roggeri*. — „Emanuele Filiberto di Savoia, Protektor der Musiker" von S. *Cordero di Pampavato*.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.
Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.
1927. Nr. 1 zu Heft 1

Allegretto.

Leo Schatt.

Piano.

p sotto voce

mf

f

rit.

a tempo

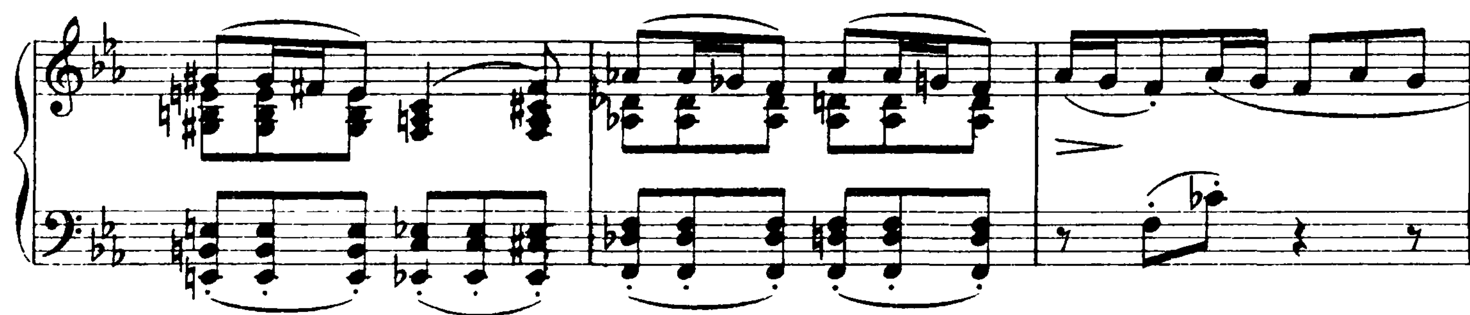
p *f*

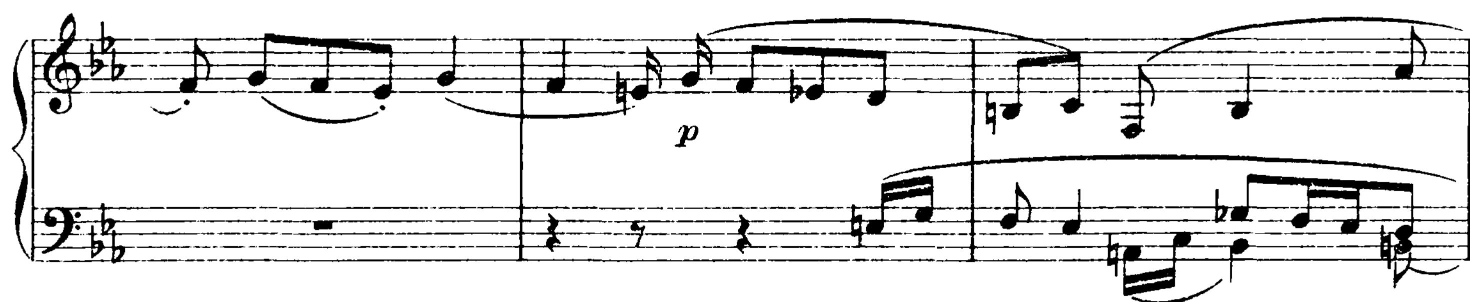
dim.

poco rall.

a tempo

p




p




cresc.


f
rit.
p

Ich armes Käuzlein.

Walter Abendroth.
comp. 1922.

Mäßig (nicht schleppen).

Gesang.

Piano.

(Alle Vorschläge als Auftakte zu behandeln.)

p sempre *mp* *mf*

Ich ar - mes Käuzlein klei - ne, wo

soll ich flie - gen aus? Bei der Nacht so ganz al - lei - ne bringt

mir gar man-chen Graus. Der Ast ist mir ent -

mp *mf*

wi - chen, dar - auf ich ru - hen soll. Die Läub-lein sein all ver -

mp *p* *pp* *mp*

bli - chen, mein Herz ist trau - ren voll.

p

mf dim.

Muß ich mich von dir schei - den, Herz - lieb, ganz trau - rig

pp

p mp dim.

pp mf

bin. Es ge - schah mir nie so lei - de. A -

p cresc. f dim.

pp

de, ich fahr da - hin.

mf

dim. pp

48. Jahrgang. | Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. | 1927 Nr. 2 zu Heft 3
Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

Suite in D-dur.

Violine.

IV.

Karl Hasse, Op. 29 №4.

Andante molto e religioso.

p espr. e dolce

cresc. *poco f* *dim.*

p *poco rit.* *a tempo* *p espr.* *piu f* *f espr. molto*

dim. *dolce* *pp espr.* *dolcissimo smorz.*

pp dolce *meno pp* *poco cresc.*

con espresione *pp* *dolcissimo*

pp *dim. sempre* *poco rit.*

a tempo *p espr.* *piu f* *f espr. molto* *dim.*

p dolce *poco f espr.*

p *dim.*

pp dolce *dim.* *ppp* *smorz.*

48. Jahrgang. Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. 1927. Nr. 2 zu Heft 3
Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

Suite in D-dur.

IV.

Karl Hasse, Op. 29 № 4.

Andante molto e religioso.

Violine.

Klavier.

p espr. e dolce

p dolce legato sempre

cresc.

cresc.

poco f

poco f

dimin.

dimin.

p

poco rit.

a tempo

p espr.

più f

poco rit.

a tempo

p legato sempre

più f

f espr. molto

dimin.

pp espr.

dolce

f

dimin.

pp dolce

dolcissimo

smorz.

dolcissimo

smorz.

pp dolce

meno pp

pp dolce

meno pp

poco espr.

poco cresc. · con espressione · pp · dolcissimo

poco cresc. · con espressione · pp

poco espr.

pp

pp

dimin. sempre · poco rit. · a tempo · p espr. · più f

dimin. sempre · poco rit. · a tempo · più f

p legato sempre

f espr. molto · dimin. · p dolce

f · dimin. · p dolce

poco f espr.

poco f

3 3

3

3

3

p

p

3

3

dimin.

3

dimin.

3

3

pp dolce

pp dolce

3 3

3

dimin.

dimin.

3

3

ppp

ppp

smorz.

smorz.

3

48. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1927. Nr. 3 zu Heft 5
Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

Marien Kind.

Lulu von Strauß und Torney.

Armin Knab.

(♩= 64)

Gesang. *p*

Klavier. *p*

1. Ma - ri - en Kind im Stal - le weint im kal - ten Wind; der fährt durch Flu - ren ein und aus; doch wei - ße Eng - lein lok - ken - kraus, die lu - gen zum Ge - bälk her - aus, — und sin - gen, sin - gen al - le: Schlaf, Ma - ri - en Kind, schlaf, Ma - ri - en Kind, schlaf, Ma - ri - en Kind! —

2. Ma - ri - en Kind in der Krip - pen schlummert hart auf Stroh. Ma - ri - en Kleid ist Lin - nen rein, Ma - ri - en Haar hat gel - ben Schein, sie wiegt ihr hei - lig Kind - lein ein, — sie küßt des Kna - ben Lip - pen, weint und ist doch froh, weint und ist doch froh, weint und ist doch froh. —

pp etwas zurückhaltend

pp

rit. espress.

pp

Krippenlied.

Aus dem 17. Jahrhundert.
Satz von Armin Knab.

1. Stimme.

p

1. Schlaf, mein Kin - de - lein, schlaf, mein Söh - ne - lein,
2. Schlaf, mein Zie - re, mei - ne Be - gie - re,
3. Schlaf, mein Soh - ne, von sei - nem Thro - ne,

2. Stimme.

p

1. Schlaf, mein Kind - lein, schlaf, mein Söhn - lein,
2. Schlaf, mein Zie - re, mei - ne Be - gie - re,
3. Schlaf, mein Soh - ne, von sei - nem Thro - ne,

3. Stimme.

p

1. Schlaf, mein Kind - lein, schlaf, mein Söhn - lein,
2. Schlaf, mein Zie - re, mei - ne Be - gie - re,
3. Schlaf, mein Soh - ne, von sei - nem Thro - ne,

cresc. *mf*

singt die Mut - ter Jung - frau rein.
schweig, daß sich dein Leid nicht mehr.
schickt dein Va - ter En - ge - lein.
Sin - get und klin - get dem

cresc. *mf*

singt die Mut - ter Jung - frau rein.
schweig, daß sich dein Leid nicht mehr.
schickt dein Va - ter En - ge - lein.
Sin - get und

cresc. *mf*

singt die Jung - frau rein.
daß sich dein Leid nicht mehr.
schickt dein Va - ter Eng - lein.
Sin - get und klin - get dem Kin - de - lein

dim. *p*

Kin - de - lein klein, dem ho - nig - sü - ßen Je - su - lein.

dim. *p*

klin - get dem Kin - de - lein klein, dem sü - ßen Je - su - lein.

dim. *p*

klein, dem ho - - - - nig - sü - ßem Je - su - lein.

Besetzung: Einzelstimmen oder Frauenchor oder Sopran-, Alt- Tenorstimmen (letztere von 8 bis ★ eine Oktave tiefer als notiert) oder eine Einzelstimme und 2 Chorstimmen. Instrumente können dazutreten (2 Violinen u. Bratsche oder 3 Violinen oder Flöte und 2 Violinen, die Streicher ev. mehrfach besetzt) oder können die Unterstimmen ganz ersetzen (einstimmigen Frauenchor u. obige Instrumente oder Einzelstimme und Violine und Bratsche (2. u. 3. Stimme).

Liebesklagen eines Mädchens.

Des Knaben Wunderhorn.

Armin Knab.

Bewegt, mit Stärke.

Gesang.

1. Wer se-hen will zween le-ben-di-ge Brun-nen,
2. Wer se-hen will viel groß und tie-fe Wun-de,

Klavier.

quasi f, espr., legato

der soll mein zwei be-trüb - - te Au-gen se-hen,
der soll mein sehr ver-wund - - tes Herz be-se-hen,

r. H.

die mir vor Wei - - nen schier sind aus - - - - ge-
so hat mich Lieb ——— ver-wundt im tief - - - - sten

l. H. r. H.

run-nen.
Grun-de.

ritenuto

Menuett im alten Stil.

Bruno Leipold, Op. 162.

Allegretto grazioso.

Klavier.

mf legato *p* *pp* *leicht* *f* *mf* *f* *mf* *pp* *mf* *p* *p* *mf* *mf* *f* *langsam* *mf* *ppp*

48. Jahrgang. Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. 1927. Nr. 4 zu Heft 7
Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

Verklungen.

Fritz Lubrich, jun., Op. 76 № 2.

Ruhig-fließendes Zeitmaß.

Klavier.

p

cresc.

mf

l.H.

mf cresc. e stringendo

f

f cresc.

ff

8

rit. dim. p sehr ruhig pp

r.H. l.H. f sehr heftig r.H.

3 3

mf p

ruhig *f heftig* *p ruhig* *pp rit.*

p

ff Sehr ernst.

Sehr ausdrucksvoll.

fff

p

p

immer ruhiger

pp

semper rit. et dim.

ppp

pppp

Stilles Lied.

Hugo Herrmann, aus Op. 1b

Fließend moderato.

Gesang.

Klavier.

pp

In ei-nem stil-len Gar-ten bei bun-ter Blü-ten-pracht

p

Ich woll-te dei-ner war-ten bis dun-kel war die Nacht.

mf

p

morendo

p 3 pp

Her - nie - der ziehn die Schat - ten. Die Dämmrung schlummert

pp immer pp

p pp

sacht. In heim-li-chem Er - mat - ten um - fängt auch

pp p

uns die Nacht.

ritenuto r. H. l. H. morendo

48. Jahrgang. | Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. | 1927. Nr. 5 zu Heft 9
Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

Maienblüten.

(Ludwig Jakobowski.)

Erich Rhode.

Sehr ruhig und innig.

Gesang.

Klavier.

p *dim.*

zart *p*

Duld'es still, wenn von den Zwei - gen, von den ü - - ber-füllten Zwei - - gen Blü-ten weh'n ins fromme Haar,

immer sehr zart *pp*

und sich sanft her-ü-ber nei - - gen so im Durst her-ü-ber

nei - gen Lip-pen sich auf Lippenpaar.

mf

hervorheben

Mit innigster Zartheit.

pp

Sieh, ein Be - ben süß und wun-derlich rinnt durch ü-ber-sonn-te Blät-ter-reihn;

riten.

pp

ppp

riten.

freudig

al - le Blü-ten, die sie nieder-streu'n, Se - - gen, Se - - gen

Breiter und mit starkem Ausdruck.

f

mf

f

noch mehr dehnen

streu-en sie auf dich, auf dich und mich.

p

ff

Nun liegt die wunderstille Mondennacht.

(Irma Erben-Sedlaczek.)

Alfred Pellegrini.

Mit verhaltener Leidenschaft.

Gesang.

Klavier.

p *mf*

Nun liegt die wun-der-stil-le Mon-den-nacht, ein wei-ßes Märchen

rit. *p nach und nach drängend und ausdrucksvoller*

vor mir aus-ge-brei-tet und wie ihr Trau-mes-

p accel.

mf

schwei-gen mich um-glei-tet ist ei-ne Sehn-sucht

f *rit.* *p*

in mir auf - - ge - wacht nach dei - ner See - le, die sich klar und

rit.

breit *f* *p*

p *rit.* *mf* *p*

still in ih - rer wei - ßen Rein - heit mir er - ge - ben und

rit.

Tempo I.

mf

doch ihr letz - tes, ihr ge - heim - stes Le - ben vor mei - nem Blik - ke

p *mf*

rit. *p ganz verhallend* *rit.*

keusch ver - ber - gen will; vor mei - nem Blik - ke keusch ver - ber - gen will.

rit. *rit. morendo*

p *pp*

48. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1927. Nr. 6* zu Heft 10

Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

Tanzmärchen.*)

I.

Hans Schink, Op. 46, Nº 1.

Anmutig bewegt.

Klavier.

p *mp* *mf* *dim.* *p* *cresc.* *f* *sub. p* Ped. Ped. *rit.* *pp* *p* *mp* *mf* *dim.* *p*

*) Der Neuen Musikzeitung zum ersten Abdruck überlassen.

Etwas ruhiger.

mp legato

pp

mf

p

Zurückgehalten.

dim.

ppp

Nun von Anfang bis zum ⊕, dann die Coda.

⊕ Coda.

rit.

pp

Ped.

II.

Hans Schink, Op. 46, № 2.

Ruhiges Walzertempo.

p

cresc.

f.

dim.

pp

f

dim.

zögernd

Im Zeitmaß.

p

cresc.

f *dim.*

pp

Melodie hervortretend

mf

p

cresc.

sfz *sfz* *sfz*

f

dim.

Ped. Ped.

Im Zeitmaß.

zögernd

p *pp* *mp*

Nun Wiederholung von 𝄋 bis 𝄌, und dann die Coda.

𝄌 Coda.

rit.

p

pp

III.

Hans Schink, Op. 46, Nº 3.

Frisch bewegt.

p *cresc.*

1. 2. *Nun ruhiger.*

f *espr.*

p

Sehr zurückgehalten. **Im ersten Zeitmaß.**

dim. *pp* *p* *cresc.*

Zurückgehalten.

mp

Ped.

48. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1927. Nr. 7 zu Heft 13
Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

Meinem Freunde Franz Bauer in Harthau (Sa.) gewidmet.

Neue Weisen in schlichter Art zu alten Worten.

1.

(16. Jahrhundert.)

Walter Rau, Werk 20, No1.

Betrübt.

Gesang.

Klavier.

p

Es ist ein Schnee ge - fal - len und ist es doch nit Zeit, man

cresc. *f* *pp* *schwer*

wirft mich mit den Bal - len, der Weg ist mir ver - schneit.

p

Mein Haus hat kei - nen Gie - bel, es ist mir wor - den alt, zer -

cresc. *f* *pp*

bro - chen sind die Rie - - - gel, mein Stüb - lein wird mir kalt.

cresc. *f* *pp*

mf

Ach Lieb, laß dichs er - bar - - men, daß ich so e - lend

mf

mf *cresc.* *f*

bin, und schließ mich in dei - - ne Ar - - - me! So

mf *f*

freudig cresc. *ff*

fährt der Win - ter hin.

f *ff*

5.

(16. Jahrhundert.)

Walter Rau, Werk 20, № 5.

Mit verhaltener Freude.

Gesang.

Klavier.

p *cresc.*

Es wollt ein Mädchen Was-ser_ ho-len, ein wei-ßes Hemdlein hat_ sie an, da-

mf *f* *dim.* *p langsamer* *p*

durch schien ihr die Son-nen, da ü-berm kühlen Bron-nen. Wär ich die_Son-ne, wär

f *molto rit.* *p*

ich der Mond, ich blie-be auch, wo die Lie - be wohnt; ich

wie zuvor bewegt *f* *sehr schnell* *cresc.* *ff*

wär mit lei-sen Trit-ten wohl um Feins-lieb ge - schritten.

Aus „Sechs Klavierstücke“ Op. 5.

№ 4.

Edgar de Glimes

Innig.

Klavier.

p

1. 2.

mf

dim.

p

pp

Langsamer.

3

3

48. Jahrgang. Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. 1927. Nr. 8 zu Heft 15
Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

Präludium.

ANT. REICHEL.

Leidenschaftlich drängend, aber nicht zu schnell.

Klavier.

f *p* *f* *betont* *rit.* *pp*

mf *drängend* *ff*

zurückhaltend *ff* *fließender* *a tempo* *p* *betont*

steigernd *f* *sehr bestimmt* *ff*

breit *fff* *ff* *p* *rit.* *f* *breit!* *f a tempo* *rit.* *p*

pp a tempo

f

betont

p

l. H.

f

string.

ff

dim. e rit.

mf

etwas langsamer als Tempo I.

pp

beruhigend

betont

rit.

a tempo

mf

pp

Wolken häufen auf Wolken sich.

(R. Tagore.)

I. von Brestyánszky.

Langsam, träumerisch.

Gesang.

Klavier.

pp

Wolken häufen auf Wolken sich

und es dun-kelt

mf ein wenig belebter

Ge-liebter, wa-rum läßt du mich draußen vor dem

To-re war ten ganz al-lein?

zurückhaltend

p

In der geschäfti-gen Zeit des Mittag-wer-kes, steh ich zur

Menge aber an diesem dunklen, ein-samen Ta-ge hoff ich auf dich al-lein

p mit steigender Leidenschaft *cresc.* *f*

Wenn du mir dein Antlitz nicht zeigst, wenn du mich bei - sei - te läßt, so weiß ich nicht

p *cresc.* *f*

p zurückhaltend

wie ich die lan-gen Re-gen-stun-den verbringen soll verbringen soll

p *pp*

p ruhig *sehr leise, mit tiefem Schmerz*

Ich star-re zum fer-nen Schimmer des Him-mels und mein Herz wan-dert kla-gend

p

ganz verhallend

mit dem ru-he-lo-sen Wind.

immer leiser *ppp*

48. Jahrgang.
Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.
Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.
1927 Nr. 9 zu Heft 17

Humoreske.

Kaprizios, sehr rasch und lebendig.

Werner Jüllig.

Piano.

mf

f *p*

p

f

a tempo, etwas langsamer

rit.

p a tempo

cresc.

f

rit.

mf a tempo

leicht

pp mf pp

Ped. * Ped. * Ped.

mf

f p

mf acell. cresc. acell.

f rit.

ff breiter

l. H. langsam a tempo langsam l.H.

voll

Ped. *

Kinderlieder

(Aus „Ringelreihen" von Albert Sergel.)

Fräulein Doris Walde, Gesangslehrerin am Pädagogium der Tonkunst in Dresden zugeeignet.

Nº 1. Putzmamsellchen.

Otto Urbach.

Lebhaft.

Gesang

Klavier

mf

p

Schnipp schnapp Schneider, mach uns schö-ne Klei-der, der Li-na eins von Sei-den, das wird sie präch-tig klei-den, mir ein Kleid aus Tar-la-tan das zieh ich nächsten Sonn-tag an!

Nº 2. Das Jungfräulein.

Ruhig.

p

Kam die Son-ne ge-fah-ren einst über Meer und Land,

als ein zartes Jüng - fer - lein am Turm am Fen - ster stand.

pp

Son - ne lie - be Son - ne, ich wünsch mir ei - nen Mann!

Wenn du mir kei - nen Mann bescherst, seh ich dich nie mehr an!

mf

Du bist noch viel zu zart zum Frei'n! Du spindel-fei-nes Jungfräulein, erst sollst du ko - chen lernen, dann den - ke du ans Frei'n!

f

Aus „Aphorismen“ Op. 28 № 1.

I

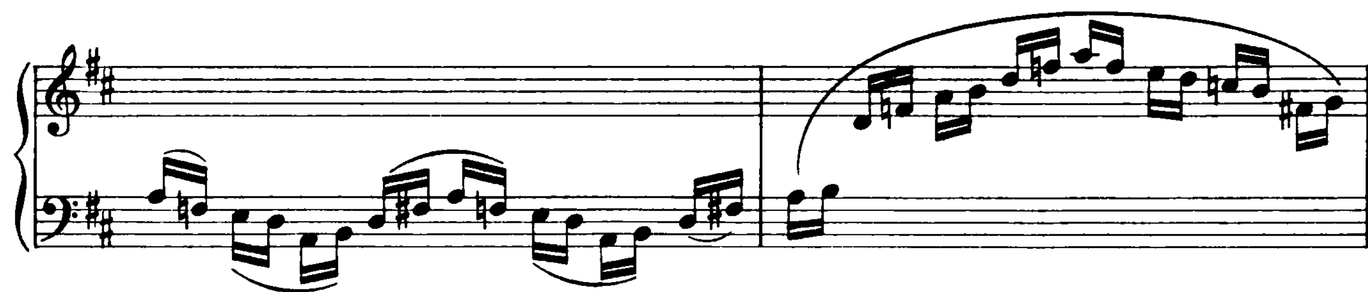
Präludium.

JULIUS KLAAS.

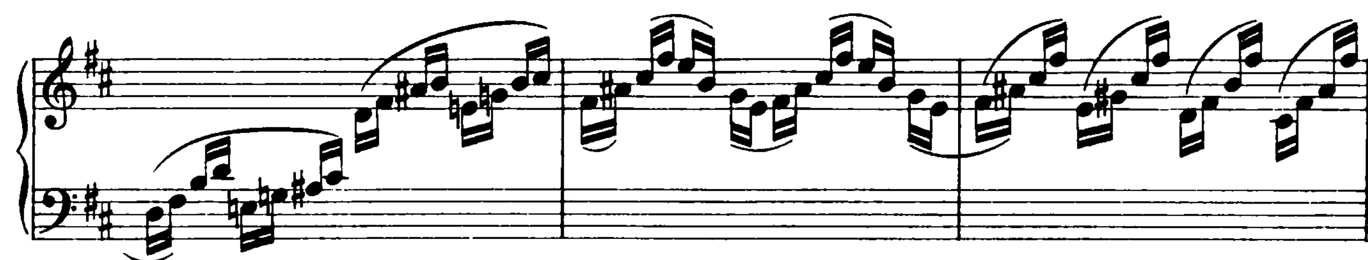
Presto. *(Durchweg leise)*

Klavier.

pp












Ped.
*

Aus „3 Lieder nach Gedichten von René Schickele“ Op. 29.

In deiner Treue will ich tief begraben sein.

Frau Lilli Klaas gewidmet.

JULIUS KLAAS.

Langsam, schlicht.

Gesang.

Klavier.

mp *mf*

In dei-ner Treu - e will ich tief be-gra - ben sein. Ich

weiß, dies Haar, das mich be - deckt, ist mein

p sehr zart *pp*

und weiß, daß die - se Hän-de

mf

mich be-hü-ten. Mit star-ken

poco rit. *a tempo* *mf*

En - geln steht dein Herz im Bund. Al-le Stun - den,

zart dim.

ob sie dun - kel, ob sie fröhlich blüh - ten, hin-gen als ein Lächeln sich an

zart dim.

pp

dei - - - nen Mund.

pp

Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

CANONE
An die Hoffnung

a 3 voci, Clavicembalo et Violone ad libitum.

Carl Maria von Weber.

Gemächlich und sanft.

1. Stimme.
2. Stimme.
3. Stimme.
Violone.
Clavicembalo.

Hoff - nungsstrahl der mich be - leb - te, dank - bar ehrt dich

mein Ge - sang; wie mich sanft dies Wort durch - beb - te,

Hoff - nungs - strahl der mich be - leb - te,

Glut durch je - de Ner - ve drang, nur ver - ge - bens

dank - bar ehrt dich mein Ge - sang; wie mich sanft dies

Hoff - nungs - strahl der

wie - der - streb - te sie der Lie - be hol - dem Drang.

Wort durch - beb - te, Glut durch je - de Ner - ve drang.

mich be - leb - te, dank - bar ehrt dich mein Ge - sang.

Da Capo so oft es beliebt, dann folgt:

Coda.

Wah - re Zärt - lich - keit trotzt dem Zahn der Zeit,

Wah - re Zärt - lich - keit trotzt dem Zahn der Zeit, dem Zahn der Zeit, dem Zahn der

Wah - re Zärt - lich - keit trotzt dem Zahn der Zeit, dem Zahn der Zeit, dem Zahn der

ja Ä - o - nen lang er - tönt dir un - ser Dank.

Zeit, ja Ä - o - nen lang er - tönt dir un - ser Dank.

Zeit, ja Ä - o - nen lang er - tönt dir un - ser Dank.

Hirtenweise.

Emil Söchting.

Poco Allegretto.

Klavier.

p *p* *mf* *rit.* *a tempo* *mf* 1. 2. *p*

pp *mf* *p*

rit. *a tempo* *dim.* *mf* 1. 2. *p* *dim.* *pp rit.*

Die Mühle.

Emil Söchting.

Poco Allegro.

Klavier.

p

p

mf *sfz*

mf

cresc.

1.

2.

mf

p

pp dim.

stringendo

dim.

a tempo

p

dim.

pp

48. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1927. Nr. 12 zu Heft 23
Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

Lied des Todes.

(Abraham a Santa Clara.)

GEORG JOKL.

Langsam.

Gesang.

Klavier.

mf

Men-schen-Witz, was quälst dich viel mit Sin - - - - nen und mit Dich-ten, du ir - rest doch, ver - fehlst das Ziel, und fängst nur lee-re Ge-schich-ten.

f *ff* *f* *mf* *ff* *ff*

Sehr langsam. (frei)

Sehr breit.

Flüchtig.

ff rit rit.

Scharf.

Sie-he mei-ne Sen - - sen hat ge -

ff

wetzt, der die Men - - - - - - - - - - - schen zu Rich-ten ge-
Breit.
ff
setzt, wirst sonst kei-nen An-dern fin - - - - den.
Sehr breit.
ff
f
ff
Singt und sagt nun al-le Leut': Gott straft we-gen der Sün - -
Sehr breit und scharf betont
ff
ff
ff
den.
Schwer
ff
ff
ff bis zum Schluß sehr markiert

Aus: 5 kleine Klavierstücke.

No V.

GEORG JOKL.

Mäßig.

Klavier.

p *Beide Pedale*

8

mf

mf

8va

f *p*

Im Tempo.

mf *rit.* *p* weich

p

8va

f ausdrucksvoll

stark

ff

p

breiter

rit.

Im Tempo.

p

8

mf

p

Breit.

ff

mf immer leiser und langsamer werden

pp

8va

48. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1927. Nr. 13 zu Heft 24
Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

Praeludium.

M. v. Mikusch.

Largo.

Klavier.

p legato *cresc.* *dim.*

mp *p*

pp (legato) *cresc.* *poco marcato l. H.*

rit. *a tempo*

p *quasi f* *f*

poco string. *poco rit.*

p *pp* *cresc.* *mf* *mp*

a tempo
rit.
a tempo
molto pesante
mf
mf
f cresc.
marcato
ff
ff
mp
p molto agitato
8
rit.
r. H.
quasi ff
f
mf
p
a tempo
rit.
mp
8
a tempo
pp
cresc.
dim.
mp
p
mf
p

Komp. Jan. 12.

März.

(Goethe.)

M. v. Mikusch.

Mäßig bewegt.

Gesang.

Klavier.

p sempre leggiero

mp

Es ist ein Schneege- fal-len, denn es ist noch nicht Zeit, daß von den Blüm-lein al-len, daß

cresc.

von den Blüm-lein al-len wir wer-den hoch er-freut.

poco rit. *a tempo*

p *cresc.* *mf*

mp

Der Son-nen-blick be-trü-get mit mil-dem fal-schen

p cresc. poco p

Schein, die Schwal-be sel - ber lü - get, die Schwalbe sel - ber lü - get, wa -

poco rit. - -

p cresc. p

rit. - - - - - - - a tempo

mf mp cresc. molto

rum? Sie kommt al - lein. Sollt ich mich ein - zeln freu - en, wenn

a tempo

mf p p cresc. molto

p cresc.

auch der Früh - ling nah? Doch kom - men wir zu zwei - en, doch kom - men wir zu

p cresc.

string. molto f rit.

zwei - en, gleich ist der Sommer da, gleich ist der Sommer da.

string. molto - rit.

f

Komp. Juli 18.